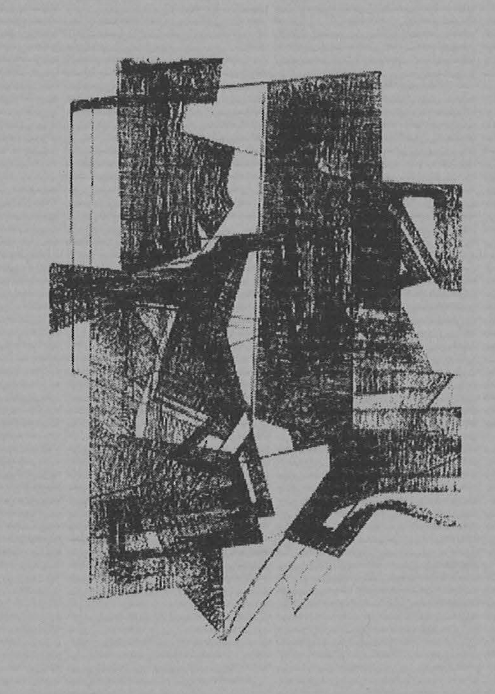
DIBUJAR, PROYECTAR (XVI)

SIN ARQUITECTURA

por

Javier Seguí de la Riva



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-36

DIBUJAR, PROYECTAR (XVI)

SIN ARQUITECTURA

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-36

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
36 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XVI)
Sin arquitectura

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 275.01 / 5-34-36
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-292-5
ISBN-10: 84-9728-292-2
Depósito Legal: M-13758-2009

Dibujar, proyectar XVI - Sin arquitectura

Javier Seguí de la Riva

1. **J. R- Morales, "Weltanschaung" (30-11-01)**
(Arquitectónica)

Morales señala a Dilthey como el innovador a la hora de entender la historia como concausalidad.
En Dilthey los hechos históricos son el resultado de la confluencia de muchos factores diversos que se refuerzan (como la actividad cortical).
Además, las actividades sociales forman parte constituyente de la concepción del mundo, que es un estado evolutivo que equilibra la vida en cada situación psíquica y disciplinar.

En la historia del arte post diltheyana aparecen tres conceptos teórico-críticos (diferenciadores) imbricados. Son el Einfuhlung, la Weltanschaung y la Kunstwollen, que permiten diferenciar las sucesivas teorías historiográficas relacionadas con dichos conceptos.

Einfuhlung es empatía, proyección sentimental (Fechner).
Desde este punto de vista, la empatía se considera como el esquema psicológico de la creación artística según el cual lo esencial de la obra no es el motivo o el tema, sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección sobre las formas del mundo. El arte es expresión "hacia y en el mundo".

Einfuhlung, presupone un entorno que se hace presente, que se sufre.
(Worringer copia a Riegl).
Worringer (Abstracción, einfuhlung)

El estilo es visto como encadenamiento entre cosmovisión-/(Weltanschaung) –psiquismo (einfuhlung) y voluntad de forma / (Kunstwollen).

Zestgeist (el espíritu de la época).
Worringer –El sentimiento vital es el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior.

Cosmovisión – Situación genérica.
Einfuhlung – Reacción pasivo / activa a la situación genérica
Kunstwollen – Actitud reactiva frente a la situación genérica.
Zestgeist.- Modo de afrontar el mundo (genérico).

Para Worringer cosmovisión es religión y modula una pasión y una voluntad específicas. Visiones inmanentes □ sin culpa (representación?). Visiones transcendentes □ culpa. Nitidez (abstracción)

Fiedler. El formalismo hace ver la obra en el contexto del "mundo" como algo que se ha formado.

Wolfflin es formalista.
-lo pictórico – lo invisible, lo confuso, lo asombroso.
-lo plástico - cerrado, claro, táctil.

El estilo se compone de rasgos, entre ellos los de la época.
Los artistas reciben un concepto de representación que se impone a la visión directa. De ese concepto (ritual, forma de hacer-cosignar) deriva el aspecto formal de la obra.
-De lo lineal a lo pictórico.
-De lo superficial a lo profundo y de lo programado a lo superficial.
-De lo cerrado a lo abierto.
-De lo distribuido a lo encuadrado.

-De la claridad absoluta a la penumbra.

Las visiones vitalistas se desarrollan incrustadas en la comprensión del mundo al modo de Dilthey. (Focillon.- La vida es forma) (Dvorak, Croce, Seldmayr, etc).
Las formas, en sus diversos estados, no están suspendidas; se comprenden con la vida de la que proceden, introduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu.

Riegl.- La voluntad artística es una fuerza que manifiesta el espíritu de una época.
La voluntad evoluciona de lo táctil a lo óptico.

Warburg. El arte como componente de las épocas. El arte puede ir contra el Zestgeist y la Weltanschaung de una época.

Gombrich.- Arte como contexto activo que refuerza el sentido del arte.

2. Françoise Collin, "Maurice Blanchot et la question de l'écriture" (1) (19-05-05)
(Gallimard)

La literatura y la experiencia.
Espacio literario es el resultado de la mirada fenomenológica que enfoca la obra y la literatura.
Pero la literatura está en la perpetua vuelta a comenzar.
Descubrir es leer, releer, repetir.
Hay un extravío en el texto cuando se escribe.
El espacio literario es el libro que vendrá (no inscrito en ningún proyecto).
El problema de Blanchot es la escritura literaria.
La literatura es un encaminamiento ya que escribiendo es como Blanchot lee y piensa.

Espacio es lugar de experiencia de la literatura. La cercanía de la obra es el movimiento que la lleva a su imposible sí mismo.
Visión de comienzo, extravío de desarrollo y de relaciones de ejecución.

Es imposible saber porqué la obra ha tomado la forma que ha tomado.
En la literatura el hombre es abolido por el escritor. Y el tiempo se trueca por el espacio de la obra. El comienzo es un desvío. La experiencia literaria se relaciona con la experiencia del mal.

La escritura es ruptura con relación a cualquier antecedente y con cualquier proyecto. La escritura no es resultado de una decisión. El arte no es una condición ni una conducta.
El escritor, como el pintor, pinta un poco de lado, un poco al lado de lo que tendría que hacer, un poco en retirada con relación al arte.
Blanchot compara al artista con el suicida: los dos tienden a un punto al que hay que acercarse con habilidad y trabajo pero que es extraño a la realización y arruina cualquier acción deliberada. El escribir se entrega a lo injustificable (el arte).
Hay arte porque hay museos, monumentos, bibliotecas.
Para el artista lo más cercano (el arte) se convierte en lo más dudoso.
El arte es donde, en la obra, lleva la sospecha.
El arte es lo que desaparece en la ejecución de la obra.
La experiencia de la ausencia del arte, que es la del arte como ausencia –propia del creador– es también la del receptor.

Cualquier obra en algunos momentos cae en la ensambladura de elementos (palabra, colores, sonidos...). El éxito de una obra es cultural. Allí donde el escritor ha creído que alcanzaba lo mejor de su obra, se encuentra corregido al ser reconocido en lo que consideraba secundario.

Experiencia (aquí) supera la oposición interior-exterior, sujeto y objeto. La experiencia no esta en un sentimiento está en la obra misma, entendida no como cosa en al que desemboca un trabajo, sino como el movimiento en el que el escritor, el libro y el lector se encuentran confundidos, el perpetuo obrar de la obra.

La experiencia literaria conlleva una serie de momentos de los que ninguno es pensable sin los demás.

Escritura, composición, publicación.

Lectura e incluso comentario. La obra se extraña yendo a su final

Estos momentos se experimentan en su diferencia (no se funden dialécticamente).

La literatura no es un estado. En ella el yo no alcanza a tomar figura en el mundo y el mundo no se convierte en un mundo mío.

Se dice que en la obra el careador "se expresa". Expresarse es la primera intención de una obra, pero nada más, porque escribir la vida (confesiones, memorias,...) es inventarla y buscar el yo es experimentar su perdida.

La obra revela un vacío. lejos de ser la vida en palabras, es la falta de la vida.

La experiencia de la escritura es desgarramiento de si.

Si la escritura constituye la borradura de sujeto, no es en beneficio de lo universal sino de lo impersonal: "esa voz que se reconoce cuando llama a no ser la voz de nadie."

Con las obras, como con la muerte, se cesa de ser: así se es conjuntamente.

La obra no es la expresión sino la supresión del sujeto. Tampoco es expresión del mundo aunque lo proclame sino desvelamiento de lo otro de cualquier mundo.

El espacio literario es exilio del mundo.

Exilio sin tierra de acogida. Afuera que no es interior ni exterior.

Es lo sin abrigo (sin envolvencia).

La experiencia literaria es experiencia de si misma y de su pregunta.

El espacio literario es el espacio de la perdida de las referencias, del no lugar (sin lugar), del extravío.

Quien se entrega a él no deja el mundo sino que es de este mundo como no siendo de él.

El mundo (económico) es el de la circulación y de la circularidad: el del tiempo de la identidad.

La obra no tiene lugar en el mundo.

El escribir pertenece en la obra a lo que está antes de la obra. Como el lector pertenece a lo que está después.

El arte se vincula al mundo económico cuando encuentra un destino cultural (en el museo o en la biblioteca). A veces las obras añaden al mundo "profundidad".

El arte es la falta del mundo. La anarquía de lo dicho en el discurso. Anarquía como sin archê. Como dispersión de sí.

Para Blanchot escribir no es juntar (que tiene como horizonte lo absoluto), sino disipar.

El arte (literario) es hoy habla de la vacancia.

La discontinuidad, que es la forma de la obra actual, es el espacio mismo de la literatura. Hay obras que hacen de esa discontinuidad una forma.

"Hay algo atrozmente delicioso en escribir..." (Flaubert). El libro perfecto de F1aubert, en la medida que está acabado, está perdido. Es no siendo.

La obra está, a la vez, salvada y perdida.

La obra es lo diferente que no difiere de nada.

La falta que es falta de todo, del todo.

El espacio literario (el del arte) no es ni el complemento ni la contradicción del espacio del mundo. Ni su fundamento. Es el espacio "precedente". Es ambigüedad (asonancia) frente a

él. Es desdoblamiento inicial. Esto es lo imaginario.
La experiencia del desdoblamiento inicial no es un acontecimiento; es el encuentro con lo que nunca pasa, el cara a cara con la mirada que no tiene figura que des-figura.
Escribir es acordarse de lo terrible y olvidarlo.
Escribir es rememorar lo inmemorial
El recuerdo es la proyección de lo imaginario.
La única fidelidad a lo inmemorial es el olvido por la obra, el tiempo recuperado.
Erase una vez... y llega el reino de la Imagen, de la literatura (imagen-vaciado tenso de imaginar). Anterioridad de la muerte en relación con toda la vida.
Un momento en el momento deseado. Momento que designa lo que irrumpe cn ese tiempo interrumpido, lo que desgarra (la discontinuidad, el "de repente").
Poder dar contorno a lo horroroso (effrayant – que asusta) seria poder practicar una senda (frayer)...

Effrayant. Sobrecogedor, que bloquea, que interrumpe el flujo de lo cotidiano, que corta salidas.
In-imaginable.
Paralizante.

El escritor rodea este escollo buscando la imagen de lo inimaginable.
El lugar de la obra blanchotiana es el pasillo que separa dos pequeñas habitaciones. ..en las que alguien esta acostado, enfermo, o muere, o donde ir a llenar un vaso de agua.
Se muere. ..en la apacible irrupción de la machaconería.

Si escribir es volverse hacia lo "sobrecogedor" sin senda practicable, escribir no está alejado del morir.
La muerte contada es la muerte del otro (dela otredad que es lo básico de uno mismo).
Muerte más allá del sujeto. Nadie muere, se muere. Al morir se apaga el mundo.

Morir como una entrega a la insignificancia, como un autentico ser de sobra, sin sentido.
Dejar de querer decir. Desvelar el total sin sentido de lo que nos da sentido. Los que sobreviven se ven empujados a su insignificancia propia, al tiempo que calibran el vacío anticipado de la alteración que la muerte esta a punto de provocar. El duelo es el gozo horroroso de la ilusión de la muerte. "Toda mi vida pareció confundida con mi muerte".

La muerte es la existencia sentida de un yo aquejado de incapacidad.
La muerte es eso con que no puedo nunca relacionarme. Pensar en la muerte es desviarse.
La muerte es siempre el principio de los relatos de Blanchot.
La muerte es la mayor inconveniencia (Sade).
Es indecencia (obscenidad básica).
"El cadáver vestido con el borrado de las desgracias no está tranquilo, no reposa, vaga porque la muerte es la ausencia de lugar (sin-lugar)". Blanchot "L´Arrêt de mort".
El hombre es ese ser cuya finitud consiste en estar privado de fin. La recapitulación de la muerte (juicio final) no es una lectura ordenada sino (la restitución de su irrecuperable caos), la revelación de la imposibilidad de toda lectura.
El lenguaje literario es el lenguaje en que se ejerce la ligereza dichosa del desparramamiento, lenguaje que no es igual a nada.

*

Muerte como alejamiento, distanciamiento de todo. Cambio infinito de escala. Cansancio total.

3. Françoise Collin, "Maurice Blanchot et la question de l´écriture" (2) (23-05-05)
(Gallimard)

La frontera que separa arte y no-arte (literatura y no-literatura) parece confusa.
¿Cómo con las palabras del mundo la literatura es literaria (La obra se hace literaria)?
¿Existe algo como el arte?
La respuesta es no desde la acción artística. La respuesta podía ser si desde la crítica referida a los objetos que pueden ostentar esa calificación.
El arte comienza con la acción artística (la literatura con la escritura). La acción artística (la escritura) es un conjunto de ritos. El ceremonial que anuncia el acontecimiento de realizar una obra de "artística".
Esto es una obra de arte.
El arte es la obra que se llama obra de arte.
La esencia del poeta no es otra que saberse poeta. "Saberse". Él saberse no es un momento distinto del hacer (la escritura) sino el hacer mismo (el escribir) desplegándose.
Hacer aberrante que consiste en el paso de un modo de hacer a otro, tarea cercana a la locura.
A veces él advenimiento de la obra otra lleva a que la esencia coincida con el hacer mismo.
Mundo que desdobla en no-mundos.
Arte es ausencia de esencia; su condición, la inesencialidad.
Si miramos a la no-literatura como lenguaje del mundo entendemos que el lenguaje del mundo es un lenguaje dialéctico en la medida que se afirma como dialógico.

Dialogo – discurso – apertura teórica, practica – dirigido a otro para que con-teste, confronte, re-pliegue.

La escritura es aquel lenguaje aberrante que no se sitúa en la realización de ninguna lengua determinada sino en el paso de un modo de decir a otro. Tarea cercana a la locura.
El lenguaje dialéctica recoge el tiempo en la linealidad de una historia (pasado, presente, futuro) que se entiende como progreso y proyecto.

Proyecto – sucesividad inercial. Todo lo que tiende a ser histórico (dialéctico).
El proyecto es la tensión del relato. Su dirección.

El arte, cuando apoya una causa, la desvía de su carácter de arte. La revolución cantada es la revolución traicionada.
En relación al discurso del mundo (doxa) el habla literaria es un silencio.
El habla literaria es más silenciosa que el puro silencio.
El arte no impone silencio, segrega, emana silencio. Silencio que suspende el mundo y la literatura.
El arte como objeto hace demasiado ruido. La obra es olvido de lo que la precede, nace de **la ignorancia**.
La era sin habla la ausencia, un ruido nuevo.
Un murmullo que no añadirá nada al tumulto de las ciudades. Murmullo incesante en el tumulto incesante.
La literatura interrumpe el rumor.
La obra sucumbe al rumor a, al tiempo, lo domestica. Dos mitos griegos lo ilustran. Orfeo versus Euridice, Ulises contra las sirenas.
Orfeo quiere ver lo invisible y traer al día lo que es de la noche.
Ulises quiere oír lo inaudible, poseer lo que anonada la posesión.

Orfeo contra lo arquitectónico.
Ulises contra lo musical.
Las dos formas de la envolvencia radical.

Ulises, atado al mástil, reduce las sirenas a muchachas y el canto inhumano a canto convencional.
Las sirenas vencidas transforman la odisea en un relato. Oda convertida en episodio.
El canto de las sirenas es poderoso por su carencia. De su banalización nace la novela (dice Blanchot).
El mito de Orfeo es el punto hacia el que se dirige el libro (cualquier libro).
Orfeo, olvida la obra que debe de realizar porque se pone frente a ella para ver la esencia de la obra en el corazón de la noche.
Lo que persigue el escritor (como Orfeo) no es la obra acabada sino la que se revela en la experiencia de la obra.
Una obra es mesura de una desmesura (de una exageración).
"Solo se puede hacer obra si la experiencia desmesurada de la profundidad –experiencia de la desmesura de la obra– no se persigue por si misma. La profundidad no se entrega de frente: se revela disimulándose en la obra.
La obra debe de asegurar el tiempo del día sobre la noche (mundo de los argumentos).
Día como disimulo de la noche. La noche es la fatalidad del día.
Orfeo, al mirar a Euridice, traiciona la obra porque luego tiene que mirar a la luz donde no cabe la Euridice ausente.
El escritor (Orfeo o Ulises) es el que sobrevive a la noche por medio de las astucias del día. Se extravía en la noche.
La literatura es ese momento sin momento. Lugar sin lugar que no es ni día ni noche.
El escritor es aquel que entra en la región donde reina la fascinación de lo oscuro. La fascinación que es lo oscuro.
Lo oscuro, lo desconocido, lo salvaje, la extrañeza, y finalmente, lo Neutro.
Sacar a Euridice de los infiernos es poseerla como infernal. La obra es apertura y cierre del rumor, recuerdo y olvido.
Lo extremo del deseo es que destruye eso de lo que es deseo, se destruye él mismo y, convirtiéndose en "canto", la obra es la única salida del deseo, pero es ausencia de salida (dejar todo en suspensión).
Kierkegaard. "Solo aquel que desciende a los infiernos salva a la bien amada. Abraham se entrega a lo horroroso en una ausencia de encuentro".
"Abraham pierde el habla y no desea hablar. Ni puede hablar porque habla lenguas". Que es no decir nada (como la literatura).
Hay un lenguaje del infinito. El rumor de los paisajes.
Hay un lenguaje de lo finito, de lo mundano. Isaac permanece vivo aunque ha sido inmolado.
Escribir es callarse porque es gritar al silencio su carácter significante.
Hay un rumor original (sin origen ni originario) que solo se escucha aplacándolo (esto es el arte).
El dictador hace discursos que no escuchan ni son escuchados.
El arte es dominio de la escucha.
El arte domestica el salvajismo de lo original sin origen y en lo que nada se origina.
Transforma el ruido en un habla.
Lo espantoso es aquello con lo que no se puede con-geniar. Lo que no se puede entender, lo fascinante donde la experiencia del encuentro despliega su peligroso espacio.
Lo original es lo espantoso (no lo que origina que es coincidencia).
El origen es lo que todavía ignora lo negativo.
¿Si la identidad fuera el origen como engendra la diferencia?
No, el origen es el lugar de la pura diferencia que es con-fusión.
(Beckett, Sarraute, Pinget, Ionesco, Duras,...).
El rumor original está presente en el lenguaje anónimo. Es el despliegue de la exterioridad sin secretos. La repetición de lo incesante, la monotonía. Charlatanería que no es habla, que no es el decir de nadie sino de un "sé" **y que no tiene proyecto**.
Lo literario genera un habla anónima (Blanchot).
Publicar es lo esencial.
Publico: nadie forma parte de él y todo el mundo le pertenece. Los otros.
Publicar no es hacerse leer, ni dar a leer.

Lo que es publico (publicado) no tiene necesidad de ser leído; esta ahí, conocido de antemano con un conocimiento que no quiere saber nada.
El libro pide ser leído y no ser leído.
La necesidad de ser publicado, es decir, de alcanzar la existencia exterior (apertura al afuera, divulgación), de disolverse en la gran ciudad, pertenece a la obra como un recuerdo del movimiento de donde viene.
La opinión es una semejanza de la relación esencial.
La indeterminación del genio, el flotar de una opinión se muda en determinación utilizada por el poder.
Charlatanería es mal uso de la lengua.
El espacio literario es un espacio sin orientación, y sin limite, aquel que ningún gesto alcanza.
Para Heidegger el decir es decir del ser.
Desvelamiento y disimulo del ser. **"Nombrar quiere decir: llamando, hacer aparecer lo que se junta en el nombre y se encuentra como *ser delante* y *aparecer*".**
Nombrar es "traer al habla, poner el ser al abrigo del ser del lenguaje".
El hombre habita poéticamente.
La poesía edifica el ser del habitar.
La medida asignada al habitar es el entre-dos del cielo y de la tierra.
La poesía da al entre-dos un lugar.
El pensamiento de Heidegger lo es de la presencia a la que permanece subordinada la comprensión del lenguaje.
Blanchot. Lo neutro (la poesía) nos vuelve no a lo que reúne sino a lo que dispersa, hacia lo que separa (disloca), hacia la desocupación, llevándonos a la ausencia de origen.
La diferencia es la repetición de lo mismo.
"En el principio era el verbo" indica el origen como no-coincidencia. El verbo es no-tiempo, despliegue. El verbo es lo que desmesura.
El espacio-tiempo judío no es la historia, sino la errancia. Que no es camino sino tanteo (yerro)... herror.
Estar en camino sin poder llegar nunca.
Levinas. **El ser es lo Neutro.**
Blanchot. Identificación de errancia con escritura. "Si hay un mundo donde se busca la verdad lo que se encuentra es un libro. Todo parte de un texto y regresa a él."
Nada precede a la escritura. (Thora escrita). Primeras tablas – rotura – pares
Oralidad – escritura segunda.
La obra está por entero en afuera sin adentro (sin trascendencia).
La verdad de la que se desvía el arte no es solamente la de la representación sino también la de la presencia. **Abre el espacio en que la verdad ha desaparecido.**
Cualquier origen es la ausencia de origen. Origen es una palabra que reúne todos los rasgos que dan forma a un enigma.
¿En que condiciones es posible la literatura?
1. Condiciones existenciales: cierta forma de la subjetividad y de la intersubjetividad.
2. Condiciones transcendentales: cierta estructura negativa de lo imaginario.

Lo activo, la conmoción es la negatividad pura – contra todo pensamiento – que contiene la naturaleza primera de la imaginación.

4. Heidegger, "Construir, habitar, pensar" (21-12-05)
("Conferencias y artículos", Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001)

El construir tiene al habitar como meta, aunque no todas las construcciones son miradas.
Hay construcciones que albergan al hombre.
El mora aunque no habita en ellas.
Morar – estar alojado.
Habitar – hacer la vida habitual (vivienda).
El habitar acontece.
El construir es en sí mismo el habitar.
El lenguaje es el señor del hombre.
El lenguaje no es para expresarnos. Es la primera exhortación.
Construir significa habitar, que es permanecer, residir (ver Sloterdijk).
Morar es una forma de conducta.
Yo soy es yo habito (bin – buan).
La manera en que somos en la tierra es el habitar. Habitar es abrigar y cuidar.
Cultivar es construir, elaborar, organizar.
Construir como erigir (poner erecto y enfrente).
Edificar es construir edificios.

Lo cotidiano del experienciar es lo habitual.
El habitar no se suele pensar como rasgo fundamental del ser del hombre. El lenguaje retira al hombre lo que, en su decir, tiene de simple y grande. El lenguaje dice:
- Construir es habitar.
- El habitar es la manera como los mortales son en la tierra.
- El construir (y el habitar) se despliega en el construir que cuida el crecimiento y que levanta edificios.
Construimos en la medida que habitamos en cuanto que somos los que habitamos.
Habitar es permanecer, residir. Residir satisfecho, en paz. Paz significa lo libre, lo preservado de daño y amenaza (cuidado). Cuidar es positivo, es dejar algo en su esencia.
Habitar es haber sido llevado a la paz preservado en lo libre y en la tierra, bajo el cielo, que es en lo divino y perteneciendo a la comunidad de los hombres.
Unidad originaria: tierra, cielo, los divinos y los mortales (simbolismo de lo natural).
Sólo el hombre muere de modo permanente.
Los mortales están en la cuaternidad al habitar, que es "mirar por" (o salvar).
- Salvan la tierra.
- Dejan al cielo ser como es.
- Esperan a los divinos.
- Conducen su esencia propia (su mente).

*

¿Qué es una cosa construida?
Un puente. Lleva las orillas, la corriente y la tierra a una vecindad recíproca. El puente coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente.
A la coligación se la llama cosa (thing).
Un puente nunca es primero puente sin mas y luego un símbolo. Tampoco es de antemano un símbolo en el sentido que exprese algo. Es una cosa y sólo eso.

Como un edificio o un cuadro, o una escultura. Son cosas (construidas).

El puente es una cosa de un tipo propio porque coliga la cuaternidad de tal modo que otorga (hace sitio) un emplazamiento. Solo aquello que es en si mismo un lugar puede abrir un espacio a una plaza.
Hay sitios que pueden estar ocupados pero son los objetos los que hacen surgir los lugares (hacen sitio).

Sólo lo que tiene lugar otorga lugaridad.

Las cosas que son lugares otorgan espacios. Espacio (Raum) quiere decir lugar franqueado para población y campamento.
Espacio es algo "espaciado" franqueado, amurallado (en el interior de una frontera).
Frontera es aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es. Espacio es lo hecho espacio (producido, airado...), metido en fronteras, etc.
Los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde el espacio.
A las cosas que otorgan lugar las llamamos construcciones – producidas por el construir que erige.
El espacio lo otorga la cosa que hace lugar.
Las cosas hacen sitio - cosas-lugares-espacio.
Espacio - lugar donde se establecen relaciones.
La distancia es algo "aviado" (hecho espacio).
La distancia es el espacio en tanto que medible. Estadio - estado intermedio - de lejanías o acercamientos - espacio intermedio. Espacio de tres dimensiones - extensión.

Amplitud + extensión

El espacio como extensión puede ser abstraído en relaciones algébricas. – Esto, aviado por las matemáticas es el espacio.
El espacio matemático no tiene lugares.
Cosas + lugares aviados - espacio intermedio - espacio como extensión - espacio matemático. Espaciar cosas es dar lugar y medir según trechos.
No hay hombres y, además, espacios, porque el hombre habita.
Los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar de los hombres.
Habitando están los espacios sobre el fundamento de su resistencia al cuidado de las cosas y los lugares.
Y sólo porque los mortales sostienen espacios, pueden atravesar espacios.
Yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, aguantando ya el espacio y sólo así puedo atravesarlo.
Cuando meditamos sobre nosotros vamos a nosotros volviendo de las cosas, sin abandonar la residencia al cuidado de las cosas.
Las cosas dicen o no en razón a nuestra residencia al cuidado entre ellas.
El respecto del hombre con los lugares y, a través de los lugares con el espacio descansa en el habitar.
El modo de habérselas de hombre y espacio no es más que el habitar pensado en esencia (en esencial, en esencias).
En lo esencial los lugares son lo que llamamos construcciones.
El lugar deja entrar la simplicidad cuaterna instalando el emplazamiento en espacio.
El lugar admite e instala la cuaternidad.
Las cosas del tipo de estos lugares dan casa a la residencia del hombre.
Las cosas de este tipo son viviendas pero no moradas.
El producir de tales cosas es el construir.
Tales cosas son lugares que otorgan espacios.
Construir es un instruir y ensamblar de espacios.
El construir no configura nunca el espacio pero está más cerca de hacerlo que la geometría y las matemáticas.
Desde la cuaternidad, el construir toma sobre sí las medidas para toda medición transversal de los espacios. Las construcciones mantienen la cuaternidad.
Salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos y guiar a los mortales. Este cuádruple cuidar es la creencia simple del habitar.
Las construcciones dan casa a la esencia.
Producir es tecto. Tecno-técnica.
Técnica no es ni arte ni oficio, sino dejar que algo aparezca en lo presente. El producir que deja aparecer.

Arquitectura. Dejar que el principio (fundamento) aparezca en lo presente.
Arquitectura: el aparecer del arqué.

La tecné se oculta en lo tectónico de la arquitectura.
La esencia del construir es el dejar habitar. Es erigir lugares por el ensamblamiento de espacios. Solo si somos capaces de habitar podemos construir.

*

Un oficio que ha surgido del habitar, que necesita sus instrumentos y sus andamios como cosas, ha construido la casa de campo.
Lo que construye es el habitar.
Y el habitar es un rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales.
Construir y pensar son, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero cada uno es insuficiente para el habitar si no se escuchan ambos.

*

La penuria de viviendas es antigua porque los mortales tienen que aprender primero a habitar.
Llevar el habitar a la plenitud de su esencia se logrará cuando se construya desde el habitar y se piense desde el habitar.

5. Heidegger, "La pregunta por la técnica" (21-12-05)
("Conferencias y artículos", Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001)

Técnica - medio de hacer del hombre.
En la técnica los fines son las causas.
Donde se persigue fines se emplean instrumentos (medios): donde domina lo instrumental prevalece la causalidad.
Causas:
1. Materiales.
2. Formal: la figura de la materia.
3. Final: destino.
4. Eficiente: causante-activo ejecución.
Causa final - aspecto de la materia, disposición, figura.
Lo que cerca da fin a la cosa y la dispone como cosa... Telos.
El ejecutar reflexiona (legein, logos) en el hacer aparecer (formar) y convoca las tres causas anteriores. El ejecutar se hace responsable de las causas. En su modo de ejecutar.
El ejecutor es responsable del estar delante y el estar a punto de la cosa en realización (presencia de lo presente).
Ser responsable es dejar venir el advenimiento. Es ocasionar.
"Toda acción de ocasionar aquello que, desde lo no presente, pasa y avanza a presencia, es poiesis, producir, traer-ahí-delante" (¿configurar?).
También el emerger desde sí es un traer-ahí-delante.
Traer-ahí-delante trae algo al estado de desocultamento, poniéndolo delante. Aletea.
Verdad.
La técnica es des-ocultación. Lo instrumental pertenece a la responsabilidad (+ el fin y el medio). La técnica es un modo de salir de lo oculto.
Conocer es hacer salir de lo oculto.
La técnica saca de lo oculto algo que no se produce a si mismo.

En el hacer salir de lo oculto el arquitecto coliga de antemano el aspecto y la materia de la casa y los reúne en la cosa terminada determinando el modo de la fabricación.

La cosas se insertan en procesos diversos mostrando en esas inversiones (naturales y técnicas) su naturaleza esencial.
"El Rin se hace energía en la presa hidráulica".
El hacer salir de lo oculto es un "emplazar" que provoca.
El hacer salir de lo oculto desoculta para si sus propias rutas.
El emplazamiento es la existencia.
Lo que está ante nosotros como existencia va no está ante nosotros como objeto.
(Forma formada).
El avión en la pista (objeto que va a volar).
El hombre es el que hace salir de lo oculto (de lo inadvertido).
Lo real y efectivo (lo desocultado) se muestra a la luz de las ideas. Las ideas son las que solicitan al pensador a ejecutar la desocultación.
La transformación de lo natural en artificios útiles es la llamada desocultante a la existencia, hecha a un existente.
La idea es la provocación al desocultamiento que es lo constitutivo de ser hombre.
Todo lo ya desocultado rodea al hombre que lo quiera sentir.
Cuando el hombre, investigando, contemplando, va al acecho de la naturaleza como una zona de su representar, está ya bajo la apelación de un modo de hacer salir de lo oculto que lo provoca...
Lo que coliga (vincula) concentra en el solicitar lo real y efectivo como existencia.
A aquella interpelación que coliga al hombre a solicitar lo que sale de lo oculto como existencias lo llamamos la estructura del emplazamiento (Gestell).
Eidos significa el aspecto que ofrece una cosa visible a nuestros ojos. Idea no es solo el aspecto sensible de lo visible.
Idea es también lo que constituye la esencia de lo sensible. Lo accesible de lo sensible.
Gestell designa la esencia de la técnica. Es lo coligante que emplaza (que provoca) al hombre a hacer salir de lo oculto lo real en el modo de un solicitar de existencias.
Estructura del emplazamiento significa el modo de salir de lo oculto que prevalece en la esencia de la técnica.
El montaje técnico responde a la provocación de la estructura del emplazamiento.
La física moderna emplaza a la naturaleza a presentarse como una trama de fuerzas calculables de antemano.
Todo lo que esencia se mantiene oculto el mayor tiempo posible. Pero lo que esencia precede a todo.
Para el hombre lo inicialmente temprano es lo último que se muestra.
La venida de lo temprano asombra.
Las maquinas que producen energía aparecen en el XVIII.

*

Contestar es corresponder a la esencia de aquello por lo que se pregunta.
La estructura es el modo de producirse algo como existencia.
El enviar coligante es el sino, que es lo que hace que lo histórico se arme como un saber (ciencia). La estructura destina a un modo de hacer salir de lo oculto.
El sino hace al hombre escuchar.
La libertad esta emparentada con el modo de hacer salir de lo oculto.
Lo que libera siempre está ocultándose.
La libertad es lo que oculta despejando.
La libertad es la región del sino que pone en camino un desocultamiento.

*

Salvar es ir a buscar algo y conducirlo a su esencia...
"Pero donde está el peligro, crece también lo que salva" (Hölderlin).
Esencia: aquello que algo es. Quidditas, qué-idad, qué es algo. Lo que conviene a varios tipos de existentes.
La esencia es lo que dura (perdura).

La idea es también lo que perdura separado.
Idea como función objetil (¿tipo?).
Idea en Aristóteles: lo que cada cosa era ya.
Lo que esencia, dura.

6. Insignificación (25-08-06)

La entrada de la edificación (todo lo edificado) en el mercado único fuerza a que todos los productos se igualen. En particular, la dificultad de acceso a la vivienda obliga a que su cualidad se considere equiparable, análoga en todas las viviendas, entre otras cosas para que la democraticidad parezca instalada en el medio. Mucha edificación, toda diferente pero, en el fondo, toda igualmente valida (o invalida). Así, los distintos rangos sociales se nivelan en el consumo de un producto básico en la economía.
La arquitectura "qualia" desaparece porque la sociedad, para sentirse igualitaria tiene que rasar la cualidad de sus habitáculos, tiene que deshacer las diferencias emotivas y de destino haciendo invisible la arquitectura que se acaba reduciendo al edificio (generalizado) y a su costo en el mercado.

*

La diferenciación cualitativa de los edificios (¿de las arquitecturas?) causaría alarma social (en el capitalismo del mercado único). Si un mediocre viviera en una casa de mejor arquitectura que un rico emprendedor (sobre todo si es promotor), causaría alarma general. Un edificio no es ni bueno ni malo, es mejor o peor según el barrio y su costo.
El mercado anula el valor arquitectónico, lo allana, lo hace invisible. Es el consumidor el que da valor a la obra artística.

7. Arquitectos (29-08-06)

La cuestión de fondo de actuar como arquitecto es asumir la autoría/responsabilidad de su trabajo (proyecto con o sin dirección de obra) del que no controla nada.
Cadáver exquisito en el proyectar que se confirma como un añadido discontinuo y arbitrario de figuras "construibles" (en el proyectar en equipo, como en el proyectar personalizado) y cadáver exquisito en el edificar, que se resuelve en unidades de obra que se incluyen unas en otras como buenamente pueden ser encajadas en lo ya ejecutado.
El arquitecto (al menos en España) asume una responsabilidad muy por encima de sus efectivas competencias.

8. El sueño de la nada (02-10-06)

La arquitectura en su grado cero es el imaginario dinámico, la fantasía de la oquedad (amplitud) que permite el movimiento de los cuerpos (la plenitud de la mente).
El arquitecto, que juega a ser gigante que fabrica mundos manejables, aprende a imaginar la oquedad jugando con sus manos a conformar recipientes y envolturas. Con el tiempo, un arquitecto acaba siendo un soñador de amplitudes envueltas por la materia construida. Soñador de los intersticios (burbujas) que aparecen entre las palmas y los dedos-piedra. Pero, con más tiempo, el arquitecto se bifurca. Y se hace, a la vez, soñador de materia configurada y soñador de vacíos; soñador de vacíos envueltos por materia que, desde lejos, son figuras impenetrables.
El vértigo del arquitecto es seguir en el sueño del vacío, que pasa por las fantasías: del desocupar (o borrar), del delimitar la amplitud neta, y del enfrentar el vacío radical que es la nada.
Yo creo que soy ahora un soñador de la nada. Un soñador que sueña en soñar lo inabarcable, en flotar en el liquido amniótico de lo inexistente.

9. (Navegando) por el ámbito de la arquitectura, mirando al dibujar (1) (14-10-06)

No es fácil ponerse de acuerdo acerca de lo que quieren significar nociones como arquitectura, arquitecto y educación para formar arquitectos en un mundo donde el mercado de "burbujas edificadas para preservar la vida" (1) es el capitulo principal de la economía global (junto al narcotráfico y al turismo) (2).

*

En este mundo globalizado la edificación es una industria que llena el universo de artefactos, a partir de una demanda que aplasta el valor artístico de los edificios, desprecia a los elitistas autores de singularidades y hace imposible que la construcción pueda ser controlada por individualidades.
El progreso del mercado inmobiliario, en enormes aglomeraciones alrededor de núcleos históricos (ciudadanos) totalmente sobrepasados, hace invisible la arquitectura en general, hace inviable la arquitectura de autor, y anula los criterios para formar profesionales, que no se sabe bien que papel polifónico podrán jugar en la dinámica intertextual de la producción globalizada. Hoy vale todo, con tal que encuentre acomodo en el seno del enorme "cadáver exquisito" que es nuestra civilidad mercantil totalizada, en expansión imparable.
Vamos por partes.
La arquitectura se invisibiliza. Hoy sabemos que la visión es un fenómeno mental total que debe su emergencia a la colaboración de la totalidad del cuerpo y el cerebro (3). Sabemos que ver depende, entre otras cosas, de haber tenido experiencias de situaciones vitales variadas y de tener el hábito de discriminar en el interior de diversos contextos, esto es, a partir del uso de la razón, de tener palabras disponibles para recubrir lo que se discrimina en el mirar. Sin narraciones apropiadas es imposible disociar el objeto de su fondo contextual históricamente cambiante.
Pero "ver" un artefacto también es, en buena medida, sospechar que ha sido producido (formado) de algún modo peculiar. Cuando los objetos se "ven" como apariciones sin producción se hacen invisibles sus cualidades artísticas (poéticas) y técnicas, dejan de tener significación. "Ver" también significa enfrentar lo que se escruta. Al parecer (Mann y Bourdieu) (4) lo que envuelve se hace invisible y es desagradable.
Desde estas observaciones la arquitectura se invisibiliza porque no es fácil desarrollar las

historias que la singularizan, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación.

*

La arquitectura como sistema de producción ha dejado hace mucho de ser cuestión directa de un autor que controla su concepción y su erección (dicen que desde el Renacimiento). Hoy más que nunca la arquitectura se proyecta en el interior de factorías que reparten el trabajo de concepción en tareas parceladas entre equipos inconexos que proponen trozos que se acoplan en una totalidad aparencial, previamente definida por las circunstancias o el capricho de alguien destacado. Luego, la obra es desarrollada por otro ejercito de operarios, al servicio de firmas industriales diversas, que intervienen jerárquicamente en la construcción adaptando sus productos en el marco que les ha precedido, al margen de cualquier criterio que no sea la apariencia superficial "no chocante" de la edificación concluida.
Al margen de algunos casos raros, hoy la arquitectura es una industria polifónica repartida entre decenas o cientos de coautores que deciden sobre pequeñas partes (unidades) de las obras que producen.
Dice R. Koolhaas (5) que hay en el mundo 10 mil estudios de arquitectura desconocidos que producen la ingente masa de los edificios que llenan de insignificancia arquitectónica el caos en que consiste la ciudad genérica. Sólo se hacen notar algunas construcciones singulares (a veces de costes desproporcionados) cuya producción se debe a algunas oficinas que están en el mercado al amparo de marcas que son nombres de arquitectos/estrella. Estas singularidades son las que alimentan el morbo de la crítica y las referencias icónicas (ideologizadas) de las escuelas de arquitectura en el mundo.

*

En este contexto la educación de nuevos profesionales de la arquitectura se debate entre formar a organizadores autónomos (genios dicen algunos) o asalariados, especializados en algún ámbito de los constitutivos de la gestión edificadora, sin saber como reorganizar las enseñanzas en una escala dosificada que separe y jerarquice la especialidad de la generalidad.

*

Las escuelas de arquitectura son centros universitarios desde hace poco tiempo y todavía arrastran la dificultad de incorporar en un ambiente reflexivo (teórico y crítico) universal la tarea artística oficiosa, de taller, en que consiste su contenido formativo. En las escuelas de arquitectura se incentiva el trabajo machacón de los estudiantes que consiste en disciplinarse en el invento de modelos de edificios tan dispares como las clases de situaciones que se pueden imaginar son pertinentes en relación a las actividades sociales reconocibles, en lugares geográficos e históricos característicos.

*

Además las escuelas de arquitectura son centros universitarios impropios (y muy recientes) ya que intentan incrustar en las estructuras universales de la educación científica, técnica y humanística, la formación artística, conceptual y tentativa, que consiste más en tantear propuestas configurativas conjeturales al margen de la necesidad que en encontrar soluciones estrictas en coherencia a planteamientos bien formulados.

Aunque la edificación sea una técnica típica que si se ajusta a los patrones tradicionales, la arquitectura todavía se entiende como un arte y, en esta acepción que supone el 50% del tiempo lectivo en las escuelas, es un componente impropio de la institución académica.

*

Todo vale en esta ejercitación, que se acompaña de apuestas ideológicas, formales, constructivas, funcionales y adaptativas, radicalizadas, vinculadas a edificios y formas a la moda, matizadas por discursos y entrenamientos tecnológicos y económicos dispersos, concentrados en las asignaturas más universitarias de la parte formativa de los estudios, que no tienen que ver con los talleres.

*

Parece que enseñar a ser arquitecto, que supone saber, al tiempo, que es arquitectura y como se produce la edificación, sólo puede basarse en colocar al aprendiz en la situación de generar (crear y figurar) mundos miniaturizados que, como referentes replicables en el mundo

objetivo por medio de la construcción, permitan experimentar con conjeturas de vida y de apreciación hasta elaborar propuestas atractivas para el grupo de referencia académica que es el propio grupo de trabajo en el taller.
En esta circunstanciación significativa toda la enseñanza acaba descansando en el medio que se emplee para tener "a mano" un mundo miniaturizado capaz de permitir tantear propuestas diversas vinculadas a conjeturas cambiantes.
Dibujar, fotografiar, maquetar, modelar informativamente, o utilizar funciones conformativas son los medios en los que se fabrica la realidad virtual miniaturizada (realismo cognitivo) (6) en donde se practican los tanteos configurativos que, en consecuencia a la conjeturación atencional, acaban decantando las propuestas de modelos que llamamos proyectos arquitectónicos.

En tiempos sólo eran pertinentes como medios proyectuales el dibujo y las maquetas con tal que se emplearan en las modalidades proyectivas apropiadas capaces de permitir operar – hacer tanteos con significados arquitectónicos pautados (la planta para tantear la movilidad de las personas entre masas constructivas, la sección para tantear la estaticidad, el alzado para tantear la frontalidad del edificio y la maqueta –como la vista de pájaro– para tantear el conjunto como volumen simplificado).
Hoy hay que añadir el dibujar y modelar informáticos (con programas que dibujan o hacen volúmenes a partir de plantas y secciones) y el modelado primario en 3D a partir de sistemas geométricos, el escaneado de imágenes cualesquiera y la utilización como desencadenante del proyectar de funciones conformativas diversas (morphing).
La irrupción de la informática está llevando a penar que el dibujar a mano va a desaparecer de la practica profesional ya que los nuevos modos de empequeñecer y virtualizar el mundo se ven estimulados por el sistema de producción ínter textual de los proyectos que pueden acometerse desde angulaciones muy distintas a las que eran atenciones normalmente prioritarias cuando se usaba la mediación grafica tradicional. Hoy es normal proyectar de fuera a dentro sin escrúpulos de una funcionalidad problemática (contenedores, lofts, edificios públicos multifucionales, etc.) o a partir de una configuración interior total vacía, que luego ajustará su tamaño tanteando la escala de los elementos que tiene que albergar. Desde que, como con Ledoux, se puede aventurar que la función sigue a la figuralidad, la disciplina de tantear trabajosamente en plana el ajuste diseñado de los limites espaciales y los objetos a disposición, para que las personas se muevan, se reduce a la propuesta de habitáculos para masas que casi siempre caen fuera de las inquietudes de las revistas de culto y de las escuelas, que no pueden calmar las ansias de los alumnos de llegar a ser estrellas.
Sin embargo el dibujar sin más, el dibujar como capacidad configurativa de la manualidad vital, comprometida con la imaginación dinámica y con la intelección operativa, (quirotopo de Sloterdijk) (1) sigue siendo un campo de experimentación elaborativa donde es posible descubrir la libertad del actuar, el extrañamiento del compromiso configurativo y la arquitectonicidad de su peculiar conformar marcando huellas. Dibujando, sigue siendo fácil presentar el hacer artístico para vincularlo al hacer conceptivo arquitectónico, con tal de forzar el dibujar a la significatividad convencional que permite acceder a la arquitectura miniaturizada en ciernes.
En muchas escuelas de arquitectura no hace falta dibujar con las manos porque se considera suficiente el uso de programas informáticos diversos. Pero, por lo que parece advertirse, puede que el uso de los distintos medios de modelizacion minituarizada lleve a afrontar el proyectar desde angulaciones tan diversas y excluyentes que de unas a otras se prioricen y se desprecien aspectos consustanciales hasta ahora equipolentes e indispensables en el entendimiento de la naturaleza de la arquitectura.
Las modalidades conceptivas que entienden los objetos arquitectónicos como cosas visibles, de relleno arbitrario y atmósferas convencionales se avienen bien con las nuevas herramientas. Que también son eficientes cuando los objetos arquitectónicos se entienden como artilugios producidos masivamente para el consumo de las clases menos privilegiadas de la sociedad, que han de ver en ellos refugios temporales incentivadores de su integración en la sociedad de mercado único. Pero claro, estas mediaciones resultan dificultosas cuando los objetos arquitectónicos se entienden como interioridades táctil-sonoras con disposiciones

adecuadas a la escenificación de situaciones peculiares en atmósferas acogedoras (7).
Algunos de nosotros seguimos defendiendo el dibujar en la formación arquitectónica sin menospreciar el importante papel hipertextual y superficial de la implantación infográfica de medios miniaturizadotes del ambiente, porque pensamos que la formación arquitectónica tiene que ver con todos los entendimientos de la arquitectura (históricos y futuros), y sobre todo (tiene que ver) con acercar la experiencia artística a la universidad, que es ámbito de libertad y matriz del entendimiento dialógico de la vida democrática (8).

(1) Ver P. Sloterdijk. Esferas. Volumen III. Espumas: esferología plural. Madrid, Siruela, 2006.
(2) Ver J. Seguí. "De frente". El grado cero de la arquitectura. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2006.
(3) A. Damascio. El error de Descartes. Barcelona, Editorial Crítica, 1994.
(4) T. Mann. Viaje por mar con Don Quijote. Barcelona, R que R Editorial, 2005.
(5) R. Koolhaas. La ciudad genérica. Barcelona, GG, 1995.
(6) Ver J. Seguí. "El dibujo de lo que no se puede tocar". Dibujar Proyectar (1). Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003.
(7) J. Pallasmaa. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona, GG, 2006.
(8) J. Derrida. Universidad sin condición. Madrid, Trotta, 2002

10. (Navegando) por el ámbito de la arquitectura, mirando al dibujar (2) (21-10-06)

Esquema

1. La industria edificatoria aplasta la arquitectura. La camufla, desprecia al arquitecto, y deshace la responsabilidad del autor en un producir universal hipertextual.
La arquitectura se invisibiliza.
La arquitectura muere.
La arquitectura arte se separa de la arquitectura técnica.

2. Los centros de enseñanza de la arquitectura enseñan la arquitectura desde fuera y desde dentro.
Desde dentro es desde su generación. Desde fuera es desde su análisis y clasificación aparencial y constructiva.

3. No se sabe enseñar lo que pasa en el mundo de la producción. No se sabe enseñar a ser parte de una producción colectiva despersonalizada. No se sabe (¿no se puede?) enseñar a ser coautor de cadáveres exquisitos.

4. Sólo se sabe enseñar el oficio de arquitecto, suponiendo que todo es tal como se ha fingido que fué. La arquitectura se supone ser un arte de autor cuyas obras son visibles para todos y afectan al significado de las ciudades. También hay que suponer que la arquitectura es una "qualia" (una cualidad apreciable colocada en los edificios por sus autores).

*

Sin esta hipótesis heterotópica y ucrónica no se sabe como enseñar a proyectar. Quizás no es posible enseñar a proyectar de otro modo.

*

Si las facultades de filología tuvieron que enseñan a escribir, también tendrían que radicalizar la visión literaria.

*

5. Más. El oficio de arquitecto se basa en fabricar modelos conjeturales que luego se representan constructivamente (se edifican).
La modelización es una replicación manejable, una minituarización del mundo cotidiano donde se desarrolla el habitar.

6. Los medios de miniaturización median las formas operativas de proyectar.
Dibujos, maquetas, fotografías, virtualización en 3D, morphing,... son medios miniaturizadores para tantear soluciones configurales a evaluar como posibles desencadenantes de edificios.

7. El dibujar clásico que busca producciones que puedan significarse como plantas, secciones y presencias de edificios, que permitan tantear funciones, sigue siendo un medio destacado en la producción y en la enseñanza.

8. La pujanza del Photoshop, de la modelización en 3D y el morphing, vinculados a la producción de consumo generalizada, lleva a un entendimiento atencional de los edificios que supone modos peculiares de conjeturar los proyectos y controlar la edificación.

9. El dibujar, es una actividad espontánea que libera al ejecutor, introduciéndole en el ámbito de su experimentalidad comunicativa y en el de su desaparición como autor de sus obras y, a la vez, le conduce al ámbito de miniaturización más productivo de los posibles, ya que el dibujar sigue siendo el medio universal para el tratamiento y la producción de la figuración.

10. Si las escuelas de arquitectura pierdes el dibujar, perderán la posibilidad de formar ciudadanos libres, capaces de "entender" la "arquitectura" como una tarea artística y una actitud productiva y capaces de acometer comprometidamente el enfrentamiento con las necesidades edificatorias de los más desfavorecidos, contrarias al juego de los rellenos y del morphing.

11. Edificar es fabricar (12-12-06)

Edificio
Fabrica construida para habitación o para usos análogos.

Construcción. Fabricar, edificar. Forma practica de ordenar, apilar,...
Amontonar... disponer materias como oquedades. Cáscaras. Cajas de construcción gramatical.

Industria
Destreza para hacer una cosa.
Conjunto de operaciones materiales para la transformación de ciertos productos materiales.
Empresa dedicada a la producción de algo.

Técnica
Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o arte. Pericia, habilidad.

Tecnología
Conjunto de los conocimientos propios de un oficio mecánico o arte industrial.

12. El origen de la arquitectura (21-02-07)

Situaciones originadoras

Hablo con Pedro B.
Claro. Introducir a los alumnos en el aprendizaje del proyecto tiene que pasar por la conmoción de la extrañeza y, cómo no, por la sentida necesidad situacionada de envolvencia. Cuando alguien es capaz de "figurarse" en una situación extrema que demanda discreción (albergue, protección, holgura, encapsulación) da nacimiento a la arquitecturicidad. Lo arquitectónico es lo configurador. La propiedad configurativa del organizarse.
Lo arquitectural es lo abrazador, la propiedad "protectora" en que se imaginan ciertas acciones con o frente a otros.
Este encaminamiento a la extrañeza desencadenante del estar envuelto (del cuidar en el construir que es el habitar) es el ejercicio pedagógico por antonomasia en nuestra docencia.
Con el tiempo hemos ido acumulando provocaciones, aunque todavía no hemos logrado sistematizar un proceder introductorio a la arquitectura suficientemente entusiasta.
Provocación a la extrañeza radical genérica:
- La mente en blanco.
- La vivencia de la nada.
- La oscuridad radical.
- Dibujar lo negro.
- Dibujar sin pensar ni ver.
- Leer, habitar un espacio, habitar un cuadro, etc.

Provocaciones a la necesidad de envolvencia:
- Los actos apasionados.
- El relato radical de una situación radical (radicalización de situaciones).
- La protección genérica.
- ...

13. Notas (10-03-07)

La construcción es una técnica tecnológica

Edificación – industria de la construcción para habitación o usos análogos.
Edificios – construido.
Arquitectura – arte-habilidad para edificar (para construir).
Arquitectura – edificios.
Todo lo edificado es arquitectura.
Sólo es arquitectura aquello edificado que es "digno".
Arquitectura es...

Arquitectura es la huella presente del proceder arquitectónico.
Peniola – sombra de los edificios.

*

Los edificios son trasuntos de la habilidad arquitectónica.

- Productos marcados por el modo peculiar de hacer.

*

Nic Clear propone:
Arquitectura son objetos y practicas. Son ideas y teorías. Son experiencias. La arquitectura es impredicable e incierta. **La arquitectura es estimulo y catálisis de pensamientos y propósitos. Es una "maquina de posibilidades".**
La arquitectura no es el edifico, ni lo que hacen los arquitectos ni lo que la gente experimenta y dice (escribe).
La arquitectura es lo que hace preguntamos ¿qué es arquitectura? Es el desafío de preguntar por su naturaleza. Y una escuela de arquitectura ¿qué tiene que ser? Un lugar de intercambio de preguntas, especulaciones y experimentos (propuestas de lo que pude ser arquitectura).
Una esuela es también una maquina de posibilidades.
Arquitectura es algo (atención) acerca de: usos, experiencia ambiental, edificios, espacios y diferentes clases de movimiento y representaciones.
Ser profesor o alumno de arquitectura es formar parte de un conjunto humano involucrado en la pregunta ¿qué es arquitectura?

*

La arquitectura se ve en los edificios cuando se miran con conciencia de haber sido producido bajo la hábil orientación de alguien.

*

La edificación como industria que produce habitaciones consumibles, posibles, enajenables, bienes de consumo – Para la industria lo prioritario es la venta y no el valor elitista de pertenencia.

1. La arquitectura se invisibiliza.
2. La arquitectura se aplana, se iguala – a excepción de los grandes espectáculos.
3. La arquitectura se disuelve en el valor de cambio.

*

La edificación

Educar-enseñar
Introducir en la habilidad.

Oficio
La universalidad – lleva a reflexionar vinculando la arquitectura con todo lo demás.
Formar un arquitecto es.... Preparar a alguien para que se incorpore...

*

Ficciones
1ª. La arquitectura "buena" y la mala.
2ª. El arquitecto lo domina todo.
3ª. La industria responde.
4ª. Hay que pensar que ser arquitecto es importante.

*

La ficción de la "buena arquitectura", mitificación de la arquitectura.

*

Miniaturización
Imaginario generativo vinculado a las técnicas.
- La producción anónima.
- Los interiores bricoleados.
- Comprar componentes.
- Llenar vacíos.

14. Materia imaginal (21-03-07)

Construir es ordenar la materia transformada hasta configurar cáscaras. Proyectar es anticipar tentativamente las cáscaras que luego habrán de ser construidas. Por eso al proyectar hay que tratar imaginalmente la materia que luego se configurará constructivamente. El imaginal material es consecuencia directa del trato con ella, de su manipulación. Y es difícil de constituir cuando no hay contacto con lo sólido. En las escuelas de arquitectura no se empieza tocando y articulando materiales del mercado, por lo que se suele empezar a proyectar suponiendo una materialidad ficticia que se configura por analogía con las experiencias que se dominan.
Hacer maquetas es introducir una materialidad (la de la madera de balsa, el cartón, el corcho, etc.) muy alejada de los materiales de construcción. Pero es algo. Dibujando directamente o por intermedio de programas informáticos la materia de la construcción se esfuma y resulta complicado enseñar a tantear soluciones organizativas imaginando algo de lo que no se tiene noticia.
Es de suponer que los alumnos organizan en su interior una entelequia peculiar de material edificatorio con propiedades difusas, más verbales que experienciales, que no interfieren en sus propuestas (se suele proyectar sin grosores).
Creo que el tema de la materia informe genérica en el principio del proyectar es importante.
Sin ninguna relación con el ámbito de la construcción, los proyectos son inmateriales, inenarrables constructivamente.
La materialidad en estos casos solo hace acto de presencia como limitación dimensional señalada por los profesores.

15. La producción (1) Cadáveres arquitectónicos. Arquitecturas exquisitas (24-04-07)
Doctorado, 1989 (?) (archivo de 1997)
Siza
Gregotti

Los cadáveres exquisitos

Cadáveres exquisitos

-La huella fortuita de un encuentro de pulsiones dispares en la cual sólo el milagro del dibujo de la aguada o del collage, ha conferido alguna duración.

-Lo fortuito registrado.
-Ejercicio de improvisación (como el jazz o el living teathre).
-En estos juegos conviene reemplazar la noción de belleza por la de intensidad.
-En este ejercicio se elimina la instancia del superego.
-Estos fragmentos poéticos a menudo sorprendentes eran percibidos como una realidad apta para revelar el sentimiento inconsciente del grupo gracias a un proceso que Max Ernst ha calificado de "contagio mental".

-Chalupecky (1934): "Qué felices éramos en nuestro anonimato. Durante horas escribíamos y dibujábamos cadáveres exquisitos.... habíamos alcanzado el estado de telepatía perfecta".

-Masson: "se convirtió en un sistema, en un método de investigación, en un medio de

exaltación y estimulación, finalmente en una mina de hallazgos, quizá en una droga".

-Aunque cada participante haya tenido la intención de dibujar una cosa en el plegado o en el fragmento de espacio que se le ha concedido, es siempre otra cosa lo que de hecho, y sin que él lo sepa, se ha plasmado como dibujo.

-El cadáver exquisito merece ser considerado como un arte en estado de desarrollo progresivo en la medida en que trabaja sobre lo oculto. Pues el juego no consiste solamente en divertirse violando algunas prohibiciones o abordando algunos temas tabúes; consiste de hecho en salirse de sus casillas y aceptar perder el control de la más íntima subjetividad desde el momento mismo en que ésta se convierte en objeto de una mezcla aleatoria y de una confrontación con otros elementos imposibles de dominar.

-El significado que emerge de los pliegues y repliegues sobrepasa con mucho en impulsividad e ingobernabilidad a todo dibujo producido por un solo individuo, pues en todo cadáver exquisito no solamente está el otro, sino un máximo de alteridad -brutal o sutil- a partir de la cual, la imagen plural se constituye.

-Los cadáveres son un método de investigación colectiva del inconsciente y una técnica de expresión artística completamente lograda.

Jean-Jacques Lebel. "La erupción de la vida" en "Juegos surrealista", Madrid, 1996.

El cadáver es difícil de interpretar ya que la interpretación supone unicidad y, además, en este caso se remitiría a descifrar disposiciones colectivas de enumeración imposible, esquivas a cualquier empresa racionalizadora.

Dalí: "Lejos de constituir un elemento pasivo propicio a la interpretación y apto a la intervención (como el automatismo y el sueño) el delirio paranoico es ya en sí mismo un forma de interpretación".

-"Cualquier tipo de alianza despersonaliza; todo lo que es colectivo significa tu enterramiento. ¡utiliza lo colectivo como experiencia y, después, golpea, golpea fuerte! y quédate sólo" (Dalí).

*

1925. Nacimiento del cadáver exquisito.

El juego del cadáver exquisito exige estar rodeado de amigos íntimos encontrarse entre personas que disfrutan formando parte de una misma comunidad de espíritu. No se dibuja con los enemigos.

Gouter, Jean-Michel.- "La téte en feu d´artifice".

Juego.-. Con esta palabra se designa lo único serio a lo que merece la pena referirse. El juego provoca la apertura a lo desconocido.

Jugar es una acción libre (Huizinga)

Cadáver exquisito (película de Rosi y novela policiaca)

El juego del cadáver exquisito nace el año 1925 en el nº 54 de la rue de Chateau, donde se hospedaban Prevert, Tanguy y Peret. Lo inventó Jacques Prevert (juego de los papelitos).

"Si se quiere cambiar la vida hay que jugar! jugar con el otro, con los otros que, por definición, son enemigos puesto que son los otros; jugar con ellos diciéndoles "no"; jugar con ellos rechazándoles aunque sólo sea en el fuero interno de uno mismo. Esto desencadena la risa que es la constatación del absurdo, de un disparate. Después del "no", en el fondo, ese no se

convierte en un sí, y el enemigo se convierte en amigo.

En las sesiones de juego del cadáver exquisito, todos los jugadores, salvo el primero, se comunican con el que le precede mediante un dibujo. Pero, como la hoja está doblada y el dibujo oculto, el contacto se establece gracias a la línea del canto del pliegue, sobre la que despuntan algunos pequeños filamentos. La corriente pasa por estos apéndices interrogativos, verdaderos anzuelos sumergidos en el reino de lo imaginario que liberan la actividad metafórica de la inteligencia de los jugadores presentes y que, finalmente, desemboca en la creación de una obra colectiva y no, como ocurría en el espiritismo, en la sumisa transcripción de manifestaciones de un "espíritu" del más allá o de las "encarnaciones" abstractas . El cadáver exquisito funciona a la manera de un cerebro, sus puntos de confluencia son las sinapsis. Sus posibilidades de encuentros inesperados recuerdan las mil interconexiones del libro de las travesías de Walter Benjamín, la noción de fragmento, tan querida por Benjamín, está en relación con la red de los pasajes de París, ese espacio interior que Bretón y Aragón conocían tan bien. El resultado después del despliegue de la hoja de papel, desemboca casi en una coalescencia de las ideas de los jugadores. "La mofogénesis casi siempre tiene que ver con los pliegues", confiaba Giles Deleuze a Robert Maggiori.
El cadáver exquisito desempeña, el papel de un sismógrafo; graba, por retomar aquí la terminología utilizada por Pierre Mábille en "La Constrution de l´homme", las sacudidas interiores del inconsciente visceral ("testigo de nuestra vida interior") y del inconsciente del olvido ("a la vez personal y social") de los jugadores que lo edifican. "En la seguridad de que, de un modo u otro, (estas producciones) llevan la marca de lo que no puede ser registrado por un solo cerebro"

La noción de juego ocupará un lugar privilegiado en la lucha contra los valores de la productividad y el rendimiento fustigados por Herbert Marcuse en "Eros y Civilización": "El juego es improductivo e inútil, precisamente porque rechaza los rasgos represivos y explotadores del trabajo y de los períodos de ocio". Del mismo modo, mediante la creación de objetos surrealistas, se trata de activar una depreciación de los objetos "cuya utilidad generalmente admitida (aunque a menudo susceptible de ser puesta en duda) llena el mundo llamado real".

Los cadáveres escritos y los cadáveres exquisitos dibujados, elaborados a partir del modelo interior del poeta, debían proponer retratos imaginarios del hombre futuro liberado de todas las cargas de los condicionamientos y las obligaciones de la sociedad represiva. El Mensaje automático revela una de las claves de la experimentación: "Será de tal naturaleza que pueda demostrar que la percepción y la representación- que, en el adulto ordinario, parecen oponerse tan radicalmente- sólo deben ser tenidas en cuenta en relación a los productos de disociación de una facultad única, original, de la que la imagen eidética rinde cuentas y cuyas huellas encontramos en el hombre primitivo y en el niño".

Este cadáver exquisito -reciprocidad entre lo visible y lo legible- podría convertirse, por ejemplo, en una sucesión de fragmentos de escritura automática del género "máquina de llorar", "las manos del asesino agudizan el deseo de la navaja y del cangrejo enamorado del cigarro encendido". El automatismo no es más que un método de expresión para intervenir en el terreno artístico y literario, pero también una formidable manera de dinamitar las barreras erigidas por los especialistas entre los diferentes campos del conocimiento. En el examen nada complaciente que en 1932 hizo Bretón de la situación intelectual en "Les Vases Communicants", evoca el "hilo conductor entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y el sueño" que intenta tender el surrealismo; enumera también otras dicotomías, pero recuerda con insistencia que "el surrealismo (....) sólo deberá considerarse como existente en relación a la no-especialización a priori de su esfuerzo". Puede decirse que, en sus poemas y en sus dibujos, el autor de "Le Surréalisme et La Peinture" trata de dilucidar, hasta los últimos días de su vida, el enigma que envuelve las relaciones entre lo visible y lo enunciable, y por ello preguntará a la "boca de sombra". Todos los pintores de la constelación surrealista, tan

conscientes como el mismo Bretón de la importancia que tenía el "impulso verbal" (y por supuesto el "impulso gráfico), serán también grandes poetas: Arp, Ernst, Picabia, Picasso, etc. Contra la vanidad del talento, denunciada tanto por Bretón como por Ernest, el poeta del futuro tiene el deber de recolocar al hombre "en el corazón del universo" y superar, para responder a Baudelaire, "la idea deprimente del divorcio irreparable entre la acción y el sueño". Para André Bretón, un cuadro, un poema escrito o un poema-objeto situado en la frontera entre dos reinos -el de lo escrito y el del objeto-, ya sea jugando al cadáver exquisito, ya creando un objeto surrealista, siempre tienden hacia lo mismo: expresar el funcionamiento de lo real del pensamiento y, como declaraba el mismo Bretón en México el 22 de abril de 1938, en la exposición dedicada a Francisco Gutiérrez, "cambiar la vista" para conseguir finalmente "cambiar la vida".

16. La arquitectura (1) (06-07-07)

La ficción de la arquitectura.

- La arquitectura está en un lugar primordial, fundante de lo humano.
- Es la estructura de la creación y de lo creado. El fundamento de lo que hay (arquitectónica).
- La arquitectura se vive como una pasión vertiginosa hacia la armonía geométrica.
- La arquitectura es la pasión vacía que vive el arquitecto (edificador) cuando proyecta un edificio con la pretensión de que se reconozca como mensaje cifrado del mundo ideal de donde emana.
- El arquitecto tiene que creer que la arquitectura se vé a través de los edificios. De algunos edificios. Y tiene que pensar que otros edificios no portan en absoluto esa referencia esencial.
- Esta división fragmenta el mundo de los arquitectos (de los arquitectos que manejan este arte) entre los genios y los impostores. Y los edificios, entre buenos y malos. O, al menos, entre considerables y contraproducentes y despreciables.
- Un aprendiz de arquitecto es una persona capaz de controlar su proyecto y su posterior replica edificada sin problemas, (o porque él mismo es capaz de hacerlo) o porque los que lo construyan seguiran sus pautas al pié de la letra.
- Además, un arquitecto en ciernes será capaz, con el tiempo, de replicar cualquier trazo de su proyecto-miniatura-ficción en su elemento material tangible.
- Por fin, la sociedad está ansiosa por reconocer el merito de los arquitectos que conocen donde buscar la autentica arquitectura.

17. Paisaje (16-07-07)
Diccionario del Español Actual. Seco, Andrés, Ramos (Aguilar)

Parte de un terreno (territorio) que se presenta ante un observador.
Lo que se es capaz de observar diferencialmente.
Dibujo que presenta un ámbito natural.

Paisaje en psicología (buscar).
Paisaje es parte diferenciable de su contexto. Encuadre sobre un ámbito natural.
Paisaje es panorama, estado de la cuestión, contexto contextuado; situación.

18. Progreso (06-08-07)
Fernando Savater, El País, 04-08-07

El termino progreso es confuso y sospechoso, aunque señala, desde la ilustración, el objetivo colectivo al que se aspira y por el que se lucha en la incertidumbre de la circunstancialidad histórica.
Progreso es mejorar la organización social general en pos de la libertad, contra la esclavitud, la miseria, la ignorancia y el autoritarismo.
Progreso hoy es ampliar la libertad (capacidad decisoria) de la ciudadanía.
Ser progresista es no resignarse a la desigualdad.
Ser reaccionario es ir en contra la igualdad, es intentar perpetuar privilegios, sostener mitos excluyentes y resistirse a la democracia.
También hay derechas e izquierdas. Izquierdas son las ideologías que priman los servicios públicos de protección y la redistribución de la riqueza. Las derechas estimulan la iniciativa industrial y los derechos adquiridos (reaccionarismos).
Hay progresismo o reaccionarismo de derechas y de izquierdas.
Aquí Savater empieza su "deslizante" discurso para, a su criterio, tachar de reaccionarias buena parte de las iniciativas actuales de la izquierda.
No puede evitar reconocer como reaccionaria muchas batallas de las derechas pero lo importante en el artículo es subrayar el antiprogresismo de la izquierda.
Stalin era de izquierda y "reaccionario" como Castro... y otros.
Hoy se llaman progresistas las coalizones que excluyen el PP.

*

La tradición nacionalista y separatista (disgregadora) para Savater es reaccionaria.
Como la reivindicación de la lengua y la exigencia de más cuota del presupuesto publico (en algunas comunidades). Para Savater son tan reaccionaras las reivindicaciones de la Iglesia (que siempre estuvo en el poder) como las reivindicaciones de libertad de algunos pueblos (reivindicaciones de situaciones que nunca poseyeron).
La financiación sostenida de la Iglesia es igual de reaccionaria que la petición de un referéndum para la independencia en el País Vasco.
Es difícil de aclarar qué valores tradicionales inmovilizó Stalin aparte de la no libertad de expresión.
Para Savater las reivindicaciones de lenguas autóctonas en distintos lugares son un abuso contra el funcionamiento de una comunidad democrática plural.
Sabater se declara progresista radical aunque se presenta como un derechista converso (o quizás no) que con el artificio de un confuso progresismo puede aparentar ser un izquierdista desengañado y razonable.

19. Sin arquitectura (2) (08-07-07)

La arquitectura existe, si es algo, en el mundo en desaparición de las Ideas. Está en el mito desvanecido de un mundo totalitario, geométrico, cósmico, glorioso...
Pero sí ya no podemos hablar de arquitectura, lo que queda, ¿qué es?
Queda la tecnología edificatoria, la construcción y algo más sin nombre propio.
Queda la conjetura de la convivencialidad habitable. Queda un saber que trata del medio habitable para los grupos (morales) de personas. Un saber de la organización de los escenarios para la vida cotidiana.
Estamos hablando de una arquitectura sin arquitectura (grado cero de la arquitectura) de lo que le quedará de la arquitectura cuando se le quite la pretensión de poder universalizante (modélico e ideal) y sólo quede el quehacer empeñado en la anticipación de ámbitos construidos para la convivencia humana. Boudon habla de un saber del entorno (ciencias del entorno) vinculado a lo practico, de un arte del "entornado" o de la "localización" (de la organización de la amplitud). Sloterdijk a esta actividad la llama "producción de localización" o "producción de envolturas de inmunidad".
La arquitectura sin arquitectura (sin arquitectura y sin arte) solo es un saber conjeturador de instalaciones de localización, un saber de cómo modelizar (miniaturizar) configuraciones envolventes planeadas como escenarios de comportamientos y como presencias chocantes que luego puedan ser fabricadas (edificadas).
La arquitectura sin arquitectura se puede categorizar en atenciones, que pueden metodizarse. Se puede referir a saberes referenciales (diversos pero concretos) y, en consecuencia, se puede enseñar, se puede distribuir en un programa competencial de aprendizaje.
Escuelas técnicas superiores de "localización" desde las que la arquitectura sea una referencia ficcional histórica.
Naturalmente, en el seno de esta inquietud-competencia desmitificada cabe la indagación de si la arquitectura histórica es algo tratable, de si es un contenido exclusivo de ciertos edificios o si es un componente universal de todo ordenamiento.

20. Sin arquitectura (3) (21-08-07)
F. Azua. Diccionario de las Artes (1) Anagrama

Arquitectura. En tanto que arte (1), la arquitectura crea (?) los lugares habitables, allí donde los mortales instalan su morada cubriendo el espacio de significación.

*

Arte. El arte es un concepto filosófico del Renacimiento. El arte es la unión de las artes. Wagner (la obra de arte total).
Arte es copia de una idea (Platón).
Las artes son oficios, ocupaciones. Tecné. Ars. Artes son oficios artísticos, ocupaciones, prácticas que producen objetos para contemplar, con-figuraciones materiales manifestativas.
Hay artes de épocas (clásico, primitivo), de ámbitos (Occidental, Polinesio).
La hipótesis de un sólo Arte es excitante porque lleva al mundo desdoblado de lo ideal, de lo presupuesto (de lo totalitario).
Las artes, como practicas autoreflexivas recogidas son marcos materiales especificos, son ámbitos experienciales de las dinámicas autoexpresivas vinculadas con la vivencia del movimiento corporal y la subjetividad.

*

La arquitectura crea. ¿Qué crea?

- Dibuja miniaturas, crea proyectos, configuraciones de límites para preservar acciones, ordenaciones de privacidad, escenarios de actividades.
La arquitectura cubre el espacio de significación.
- La organización del "mundo" presiona hacia la "ordenación" hacia la prestación de sentido vital al entorno. La arquitectura podría ser lo que da significado al entorno, que toma la forma del espacio y que permite organizar la mismidad.
Pero ojo, la significatividad del entorno (la mismidad) es previa a la creación. Incluso seria previa y resistente o renuente a la creación.

*

Sigue Azua diciendo.
La arquitectura es también una profusión técnica volcada a planear la creación de edificios y ciudades con fines prácticos (?, será de capitalización, de consumo...).
Arquitectura es tensión entre arte y profesión que se resuelve contra el arte (?).
Como arte, la arquitectura es una labor sobre la superficie de la tierra y hacia el firmamento cuyos materiales son el lugar cualificado, el clima, y la memoria.
Las construcciones de la arquitectura deberían aparecer como una música petrificada (Goethe).
La arquitectura, según Arzua, se pierde cuando se edifica con fines comerciales o al arbitrio de la artisticidad individual (pretensión artística) de los arquitectos des-naturalizados.
Contra el arte de la arquitectura está la prisa.
A favor de la arquitectura queda Vitruvio: la dirección es el futuro uso, el fundamento es la solidez y tiene que perseguir un sentido (un fin último, destino).

*

Azua ve la arquitectura-arte como resultado de la calma, de la búsqueda en paz de configuraciones conforme con el lugar, el grupo social y el destino (la esencia...), la historia, el espíritu). Algo imposible siempre.
Es el sueño arcaico de la arquitectura como ideal.
También insiste en usar la finalidad (que es un desencadenante del sueño funcional y escenografía de la edificación) como condición artística básica.

*

La casa es el grado mas elemental de la arquitectura (dice Azua). Una casa es un bloque macizo (como la esencia) en el que se penetra y por el que se circula (por su laberinto). Bloque con un laberinto interior; alrededor hay un jardín.
En la casa los fantasmas se sienten a gusto. El vino se guarda en la bodega.
Es un paraíso para los crios. La casa cruje... (etc.).
Este relato recuerda a Bachelard. La casa es la arquitectura básica (no el grado cero, sino el grado uno (o casi cero) que es el grado máximo.
Algunos autores en vez de arquitectura hablan de "habitabilidad" convencidos de que la arquitectura ha desaparecido (se ha desvanecido). Los nuevos edificios (aeropuertos, centros comerciales, etc.) que son no-lugares, también son "habitables" aunque no se sabe si son arquitectura (Brinckerhoff, Jackson).
Para Azua pensar en la desaparición de la arquitectura es "nihilismo negociado".

*

"Joseph Kyckwert, profesor de arquitectura de la Universidad de Pennsylvania:

> La arquitectura profesional aspira, en la actualidad, a la dignidad propia de cualquier otra operación comercial habitual. Entre todos aquellos que aún se califican de «arquitectos» sólo una mínima minoría muestra algún interés por las complejidades «culturales»; hace ya bastante tiempo que la edificación social y el alojamiento de masas (housing) ha usurpado el lugar de la arquitectura.

Los arquitectos en este segundo sentido, los «profesionales del alojamiento», tendrían la misma relación con la arquitectura que el matarife municipal con el arte del toreo, por seguir con la analogía taurina. Ambos, desde luego, matan reses.
La agonía de la arquitectura es relativamente reciente.
Hasta la época de las guerras napoleónicas la arquitectura había mantenido su

preponderancia como lugar de coincidencia de todas las artes. Ni la escultura, ni la pintura, ni la música tenían sentido fuera del ámbito creado y definido arquitectónicamente. Las esculturas y buena parte de las pinturas se producían con un destino concreto: la capilla, la sala de baile, el consejo municipal, una fachada, una balaustrada, un patio o un jardín, una plaza o una galería, etc. Y la música elegía el canto sacro, la danza o cualquiera de sus múltiples formas según el ritual ciudadano (tanto el religioso como el civil y el agrícola) y la festividad popular, los cuales tenían lugar en los espacios definidos por la arquitectura.
Mientras la arquitectura ofreció sus espaldas a las artes, desde la India y Egipto (por no decir desde las cavernas) hasta los primeros síntomas de separación en el siglo XV europeo, la arquitectura y las restantes artes se nutrieron mutuamente y no dudaron de su mutua necesidad. La arquitectura era el fundamento de la obra de arte total, y no la ópera, ese sucedáneo de cartón piedra nacido tras la desaparición de la arquitectura. Cuando, a partir de 1860, la unión de las artes estalla definitivamente tras largos años de centrifugación y cada actividad artística se dedica a investigar su propio destino como si pudiera salvarse en soledad desarrollando hasta el agotamiento sus fuerzas internas, la agonía de la arquitectura, pero también la de todas las otras artes, había comenzado.
Las últimas formas de voluntad arquitectónica que han intentado devolver el mando de la arquitectura con el fin de crear nuevos espacios habitables, acomodados a las nuevas circunstancias industriales (futuristas, constructivistas, De Stijl, Bauhaus), o bien han abortado, o bien han sobrevivido unos años en forma de operación comercial transitoria. La autonomía de la arquitectura, desprendida de todas las restantes artes y absuelta de todo lo que no sea propiamente arquitectónico, ha tenido, sin embargo, sus momentos heroicos."

*

Este final reaccionario radical es glorioso.

21. Sin arquitectura (4) Modelos (1) (22-08-07)

Boudon, P. "Sur l'espace architectural – Essai d'épistémologie de l'architecture". Dunod éditeur, Bordas Paris 1971 (1)

Desde fuera. Los edificios son emisarios de arquitectura.
Entendiendo la arquitectura como una ilusión, como una aspiración, como una pretensión que el arquitecto (quien sea, y haga lo que haga en la ejecución) tiene en la cabeza cuando proyecta.
Desde fuera los edificios son presencias inevitables fabricadas.
Desde dentro los edificios son objetos que ha habido que "concebir" que ha habido que proyectar, tantear, configurar.
Si a la tarea de configurar edificios le quitamos la pretensión de la arquitectura (si suponemos un grado cero en el hacer arquitectura) nos ubicamos en el saber organizar del medio, en un saber "lugarizador" o "convivenciador" (en Sevilla hay una materia llamada Fundamentos del Habitar).
Con desde fuera y desde dentro no nos referimos al exterior o el interior de los edificios y de la ciudad, sino al posicionamiento que tomamos frente a las cosas, acontecimientos y situaciones cuando las observamos como ajenas, lejanas y extrañas, o cuando las experimentamos como resultados de procesos operativos próximos, como formaciones proyectadas y ejecutadas en el trato de la materia real, en circunstancias sociales concretas.
Desde fuera es la posición del observador desimplicado. Desde dentro es la posición del ejecutar que hace y lo experimenta, y entiende que toda obra ha sido sufrida en su ejecución.

*

El libro de Boudon se sitúa en un primer atisbo de la postura del ejecutor (que luego es

desarrollada entre otros por Foucault, Blanchot, Agamben, Maturana, Castoriadis,...
Ejecutor de edificios atormentado por la palabra clave que impide la soltura de expresarse con libertad: arquitectura.

*

Boudon se centra en que para tantear y proponer modelos de edificios (proyectos) el profesional (¿arquitecto?) necesita organizar un espacio de trabajo peculiar.
Su ámbito de dedicación.
Semejante al ámbito que acota Blanchot para escribir o al que señala Maturama para hacer biología o al que describe Agaben para hacer arte plástico.
La reflexión de Boudon le lleva a señalar en la tarea de proyectar edificios la necesaria emergencia de un espacio mental en el que se opera (no dice como), que se estructura homeomorficamente al "espacio verdadero" donde los edificios representan a los proyectos a través de una operatividad conceptualizada por el término "escala", que pone en contacto los dos espacios referenciales.
La tesis es elemental. Proyectar edificios significa anticipar configuraciones para albergue de la actividad social que, construidas, se instalen en el ambiente natural prestándose a recibir sentidos simbólicos diversos.
Proyectar en tantear configuraciones pero no en la realidad sino en un "ámbito" impreciso (el espacio mental).
Boudon no concreta este lugar que tiene que ser el sitio del tanteo, el reducto de la "figuración" de una realidad empequeñecida y simulada, manipulable en su organización y abierta a recibir significados constructivos, habitables y simbólicos.
Boudon sí se da cuenta sin embargo que las propiedades de ese mundo mental (el mundo del proyecto no es mental, es real-figurado, modelizado, miniaturizado) han de corresponderse con las del espacio verdadero (se refiere al mundo social, a tamaño natural, al mundo como lugar de la existencia). Y a la operación que hace corresponder estos dos ámbitos la llama escala.
De esta reflexión se saca que:
- El espacio del proyectar es el ámbito operativo formado por el oficiante (arquitecto) trabajando y el conjunto significativo que lo constituye en el que se distinguen:
1. El "espacio real" ámbito de lo natural donde hay materias y técnicas, donde la economía manda, donde las cosas se producen, etc.
2. El "espacio mental", que aunque Boudon no lo explicite, es un lugar irreal, fantástico, (entre el sueño, el recuerdo y el deseo) que cobra vida en la miniaturización operativa (del dibujo, la maqueta o la realidad virtual) y que debe de mantener vínculos con el espacio real.
3. La escala que es la movilidad imaginal del arquitecto, la manera de significar el ámbito figurante del proyectar, relacionada con la forma de caracterizar las miniaturas y los códigos que deben de permitir transponer los proyectos en edificios (conociendo la posibilidad de traducción técnica del modelo en la realidad a tamaño natural)

*

El trabajo termina con una cita de Levi-Strauss ("La pensée sauvage"):
"¿Qué propiedad caracteriza a la reducción, que afecte a sus propiedades? La reducción es una especie de inversión del proceso de conocimiento: para conocer un objeto real en su totalidad tenemos la tendencia a operar a partir de sus trazos (sus partes). La resistencia que nos proporciona es superada descomponiéndolo (Hegel – Fenomenología, ver análisis). La reducción de tamaño (escalación) invierte esta situación; más pequeña, la totalidad del objeto aparece menos terrible ya que al estar más reducido parece cualitativamente simplificada. Mas exactamente, esta transposición cuantitativa acrecienta y diversifica nuestro poder sobre el homologo de la cosa; a través de el (miniaturización) la cosa (reducida) puede ser asida, sopesada en la mano, aprehendida de un solo golpe. El "muñeco" de un niño ya no es un adversario, un rival, o un interlocutor, en él y por él el niño se cambia en sujeto. Lo que ocurre cuando buscamos conocer una cosa de tamaño real a través de un modelo reducido, es que el conocimiento del todo precede al de las partes. Y aunque sea una ilusión, la razón del procedimiento es crear y sostener la ilusión, que gratifica la inteligencia y la sensibilidad, con un placer concreto".
La reducción está en el corazón mismo del pensamiento arquitectónico.

22. Sin arquitectura (5) P. Boudon, "Sur l'espace architectural" (3) (28-08-07)

El espacio en el pensamiento.
K. Marx: "lo que separa al arquitecto por incompetente que sea de la abeja es que es arquitecto antes de construir ha edificado una celula en su cabeza".

La arquitectura (con o sin arquitectura) se hace anticipando, figurando, imaginando.

El objeto de una arquitectura logiva será cómo se configura el espacio para vivir.
No es pensar el esapcio (que no significa nada comprensible) es manipular la figuración (imágenes, palabras, señales...) en orden a conjeturar modelos replicables en la producción ambiental.
Es organizar un ámbito operativo lingüístico donde experimentar (experienciar, jugar, simular...) el "arreglo" de la amplitud bordeada ("aménagement").

Parece absurdo hablar de espacio sensible ya que sin receptividad no podemos hablar de espacio.
Espacio sensible parece querer decir aquello que desde fuera se conjetura pensando que la amplitud puede ser sentida.

*

La arquitectura es como la reverberacion activa de la nocion de khorá.

*

Dice Bachelar: "Sobre la arquitectura del pensamiento Kant funda la arquitectónica de la razon".
Barthes ve la arquitectura (los edificios) como paradigma y modo de explicación de la relacion entre los planos asociativo

23. Sin arquitectura (6) P. Boudon, "Sur l'espace architectural" (3) (28-08-07)
(Dunod, 1971)

La crisis de la arquitectura (1971) se vive en la realidad construida y en la enseñanza.
El entendimiento de la arquitectura tiene dos polos.
1. La arquitectura no existe, solo hay saberes medio ambientales (sociales, económicos, etc.).
2. La arquitectura está en todo.

Todo es arquitectura. Arquitectura como palabra significa: el fundamento que hace posible la transformación-organización (arquitectónica). Es una palabra que cubre la totalidad de la actividad humana. Arquitectura como pre-figuración significa que todo lo artificial ha sido planeado y, por tanto, debe de poderse entrever en todas las obras las trazas de un impulsor configurador.

Es difícil plantear una episteme de la arquitectura (sobre todo sin saber a que nos referimos).
Ver Hanno Walter-Krupt.
Los intentos históricos (discusiones edificatorias) han ido por establecer hilos morfológicos continuos, modelos fijos (tipos) y antecedencias olvidadas.

La historia de las teorías arquitectónicas es la historia de una persecución imposible.
Las teorías suelen ser explicaciones triunfalistas para llenar de significados metafóricos las figuras de los edificios proyectados por el que teoriza.
Los arquitectos triunfantes quieren que la arquitectura sea un misterio que ellos administran. Dice Gropius "lo inconmensurable, lo irracional, lo inexplicable de una obra de arte parece ser el fermento inmortal que la hace única. Esto no puede se descrito ni enseñado: es".
Proponemos entender la arquitectura como una forma de pensar el espacio.

Boudon llama "espacio" a algo indefinible pastoso y filosóficamente irreducible.
Habla de la organización del espacio sin pensar que si el espacio es un a priori o una condición de la significación relacional (implícito en el funcionamiento cerebral socializado), organizar el espacio no significa nada. Debemos cambiar arquitectura por entorno.

*

Definiciones de arquitectura.
Vitruvio. La arquitectura es un saber (¿ciencia?) a partir de diversos conocimientos. Saber que se adquiere por la practica y la teoría.
La practica consiste en la aplicación continua en la ejecución de dibujos que se proponen (se tantean) para que, siguiéndolos, sea dada la forma (figura) convincente a la materia con la que se hacen las otras.
La teoría explica la conveniencia de las proporciones que tienen que tener las cosas que se quieren fabricar... (sigue una explicación de la complementariedad de teoría y practica).
Viollet-le-Duc: Arquitectura es arte de edificar. Se compone de teoría y practica.
Vitruvio: La arquitectura está constituida por la ordenación que los griegos llamaban taxis (sin-taxis), la disposición que llamaban diathesis, la euritmia, la proporción, la conveniencia y la distribución, que los griegos llamaban economía.
La arquitectura tiene tres principios: comoditas (utilitas), firmitas (construcción) venustas o voluptas (deseo, anhelo, extrañeza). Para Nervi: función, estructura y apariencia.

La arquitectura sin arquitectura consiste en saber hacer conjeturas configurativas miniaturizadas del medio ambiente artificial. Consiste en saber jugar, en un mundo miniaturizado, a convivir entre obstáculos figurados en algún medio, a los que se recubre de significados atencionales (teórico-verbales) que relacionan los modelos con el mundo experiencial; en especial con tres ámbitos; el configurativo-figural-geométrico, ideal; el convivencial (utilitas); el técnico-constructivo; y el económico-simbólico social.

Definiciones ideales de la arquitectura que se refieren a los significados ficcionarios conjecturales en los edificios.
Le Corbu:
La arquitectura es un acto de voluntad consciente. Es el juego sabio correcto y magnifico de los volúmenes conjuntados bañados por la luz.
Arquitectura es poner orden. ¿Poner orden en qué? En funciones y objetos. Ocupar el ambiente con edificios y caminos. Crear oquedades para abrigar a los hombres y crear comunicaciones para encontrarse.
Arquitectura en todo. Urbanismo en todo.
Perret.
Arquitectura es el arte de organizar (arte, o capacidad, o habilidad) el espacio; se expresa (se logra) con la construcción.

Capacidad de espaciar. Juego de espaciación proyectiva.

Hay una distancia enorme entre el lenguaje de los arquitectos sobre arquitectura y el lenguaje arquitectónico que emplean.
Buscamos los ejes permanentes de los decires acerca de la arquitectura.
1. Complejidad – simplicidad.
Perret: la composición es el arte de organizar los servicios mas complicados en el volumen más simple.

Le Corbu: el espíritu tiende a lo simple.
2. El orden.
Blondel: Orden, arreglo (acomodo) de diversas partes que llevan a componer lo contrario al desorden.
Kahn: orden es. Diseño es forma (formación) que ordena. La forma sale del sistema de construcción. Crecimiento es construcción. Orden es fuerza creativa.
Diseño es sentido (?).

Se supone que los textos de los arquitectos forman parte de la arquitectura.
Aunque se piensa que las obras de arte se alejan de toda relación con el lenguaje y que no se necesitan formulaciones verbales para su producción.
(Arendt. relación entre acción y palabra).

Quizás este es un primer escollo invencible. Hoy se sabe que sin palabras no hay pensamiento y que el pensamiento tiene que recubrir la acción para que el hombre se acomode a sí mismo y a su grupo. O pensamiento, o acción, pero pensamiento (verbal) y acción movimental (también hablar es una acción) se excluyen en el instante pero se complementan en el tiempo.
El arte sale sin pensar, pero no puede enraizarse sin recubrirlo de palabras (ajustadas o grandilocuentes).

Hay "teorías" que son constructos mentales que construyen el edificio verbal dogmático de los arquitectos (sus convicciones autoapreciativas).

Hay una visión acerca de la arquitectura (desde fuera) y otra acerca de la actividad de los arquitectos (desde dentro).
No existe arquitectura como objeto de conocimiento.
No hay propiamente teorías de la arquitectura (Morales? Heidegger?).

El "habitar, construir, pensar" es una reflexión acerca de la arquitectura sin arquitectura, del saber organizar que hace existir, al margen de la pretensión totalitaria de un orden solidificado exterior.

La arquitectura como conocimiento (arquitecturología), de ser posible (y al margen de lo metafísico) habría de superar los obstáculos epistémicos que la mitología y la vanidad han interpuesto.
Zevi, Focillon y Panofsky. Los tres intentan ver la arquitectura desde fuera.

La arquitectura como pura irrealidad pretenciosa solo puede estudiarse desde dentro.
Desde fuera solo se pueden clasificar edificios. Por tanto, el estudio de los edificios no es propiamente una historiografía de la arquitectura.

Zevi. Saber ver. Cap. "Espacio, elemento de la arquitectura".
"Las configuraciones" (formas?) de la arquitectura (de los edificios) parecen sumidas (describibles) a propiedades espaciales invariables" (Focillon).
Zevi busca la esencia de la arquitectura. Su pura idealidad objetualizada.
"La arquitectura es una escultura vaciada en cuyo interior el hombre medra (se mueve).
(Envolvencia material). "Es un arte en el espacio verdadero".
Focillon. "La planta dice mucho, es una "reducción" que notifica..., pero sin el rasgo principal que es la espacialidad total (irrepresentable visualmente). Las proyecciones y las fotografías son la causa de nuestra falta de educación espacial.
Zevi discute si hay una arquitectura y una no arquitectura y propone que la arquitectura es "la" que atiende al espacio interno.

Como si la edificación se pudiera hacer sin esa atención.

Si atiende a ese espacio puede ser bella o espantosa según nos afecte la envolvencia.
"Las fachadas por bellas que sean son solo los lados del cofre en el que se encierra el vacío

arquitectónico".
Le Corbu aclara que el exterior de los edificios es otro interior.

Dentro y fuera en los edificios son denominaciones de posición perspectiva de visualización.

Sustancializar la arquitectura (su espacio) es un obstáculo epistémico.
"La sustancia tiene un interior; mejor la sustancia es un interior (desconocido)"
Focillon: el vacío es la materia de la arquitectura.
Bachelard: " El afuera no significa nada. Las dimensiones de un volumen no tienen sentido porque se abre otra dimensión: la intimidad. Nunca llegaremos al fondo del cofre".
(La intimidad se liga con los ensueños de la dinamicidad y de la quietud).
En los diversos decires de lo arquitectónico aparece diversos "espacios": verdadero, arquitectónico, geométrico, vivido, de representación.
Para la enseñanza es fundamental la conceptualización del espacio arquitectónico porque la arquitectura no consiste en analizar el espacio verdadero (de los edificios) sino en construir un espacio referencial que ha de integrar la concepción.

El pensamiento funcionalista es un segundo obstáculo.
Panofsky: defiende el iconologismo: "Su exterior semejante a una granja, encierra un interior furiosamente pictórico" (las iglesias góticas).
Panofsky busca la ilustración analógica de textos escolásticos en la ordenación de los elementos estructurales y decorativos del interior (una relación inter-textual del decoro).
Esto supone una lectura-prospectiva, que busca un texto volumétrico (implica un arte). Habla de fuerzas formadoras de/con hábitos mentales.
Transparencia entre interior y exterior.
Para Panofsky la arquitectura es la proyección en el espacio (verdadero, claro) de una estructura del pensamiento (el orden explicativo de la episteme es el orden general, el orden ideal...).
La claridad será la adecuación entre el modelo de la claridad general y el que se proyecta en el objeto arquitectónico.
Panofsky busca la aparición que es una lógica visual (trascripción visual de la figuración esquemática de la lógica).
El pensamiento funcionalista es también el de Viollet. Choisy (Perret). Y consiste en pensar que la arquitectura expresa "funciones" o también, rodea funciones. O se ajusta a funciones (económicas, constructivas...). Funcionalismos. Sistemas de pensamiento que se proyectan como funciones en la configuración arquitectónica.

24. Sin arquitectura (7) P. Boudon, "Sur l'espace architectural" (3) (28-08-07)

El espacio en el pensamiento.
K. Marx: "lo que separa al arquitecto por incompetente que sea de la abeja es que es arquitecto antes de construir ha edificado una célula en su cabeza".

La arquitectura (con o sin arquitectura) se hace anticipando, figurando, imaginando.

El objeto de una arquitecturología será cómo se configura el espacio para vivir.
No es pensar el espacio (que no significa nada comprensible), es manipular la figuración (imágenes, palabras, señales...) en orden a conjeturar modelos replicables en la producción ambiental.

Es organizar un ámbito operativo lingüístico donde experimentar (experienciar, jugar, simular...) el "arreglo" de la amplitud bordeada ("aménagement").

Parece absurdo hablar de espacio sensible ya que sin receptividad no podemos hablar de espacio.
Espacio sensible parece querer decir aquello que desde fuera se conjetura pensando que la amplitud puede ser sentida.

*

La arquitectura es como la reverberación activa de la noción de khorá.

*

Dice Bachelard: "Sobre la arquitectura del pensamiento Kant funda la arquitectónica de la razón".
Barthes ve la arquitectura (los edificios) como paradigma y modo de explicación de la relación entre los planos asociativo y sintagmático de la lengua (Saussure).
Construcción es para Litvé: manera de juntar los elementos de un edificio.
Ver "Arquitectónica" (J. R. Morales).

*

Espacio es "ámbito" de movilidad y referencialidad.

*

El "espacio" constituyente se basa en la experiencia de la movilidad en la amplitud existencial (donde se existe con conciencia. Dasein) en la memoria de los traslados entre obstáculos.
Pero de esta experiencia nace la geo-metría. La exploración comparativa por desplazamientos de los limites y las distancias entre los obstáculos de la existencia.
La geo-metría es la pura experiencia sistematizada del desplazarse y comparar.
La arquitectura es la experiencia de dar sentido a la amplitud movimental geometrizable experimentada como organización.

*

M. Ponty. Las ciencias manipulan las cosas y renuncian a habitarlas. El pensamiento de la ciencia es el del volador (del que ve de lejos), del objeto en general (desde fuera). Es preciso cambiar este enfoque por el del "hay" sobre el suelo del mundo sensible.

Desde dentro aparece el "hay". Desde fuera es persistente el "es"

La geometría es el paso a la abstracción progresiva de la ciencia.
Bachelard. Hacer geométrica la representación, es decir, dibujar los fenómenos y ordenar en serie los acontecimientos, es la tarea primera del espíritu científico... El pensamiento científico se orienta a la construcción más metafórica que real de espacios de configuración...
Espacio geométrico. Representación relacionada, espacio de configuración (más metafórico que real), espacio topológico...

El espacio de configuración es el ámbito metafórico de la concepción y de la reducción ambiental. Espacio fantásmico miniaturizado donde tantear conjeturas habitaculares.

La geometría es la estructura abstracto-lógico-operativa que se puede destacar (abstraer) de todo medio entendido como configuración.

25. Sin arquitectura (8) Gestalts (02-09-07)

"La ciencia que lee la mente" (Mónica Salomone, El País 01-10-07)

Los neurólogos descubren en el cerebro la actividad concernida con la ideología y la espiritualidad.
Cada vez es mas evidente la unidad cuerpo-entorno-cerebro-mente, comprendido en el entorno el ámbito físico y el medio social.
Cada vez hay menos dudas de que "todo está en el cerebro" (A. Ferrus) como estado global temporalmente estable.
David Amodio: "Nature Neurocience".
Somos una totalidad bullente en medio de las distintas situaciones. Totalidad activa y autopoiética que busca estados de bien-estar que aparecen como equilibramientos de la actividad general de un organismo que ejerce y acumula memorias de estados pretéritos que son estados cerebrales correlativos.

26. La situation arquitectónica (12-09-07)

Arquitectura es una palabra inalcanzable metafísica que alude a lo fundante situacional, a lo que hace posible lo organizable situando la estructura de la Khora.
No hay arquitectura pero sí hay situaciones arquitectónicas que son todas aquellas en que la actividad del organismo, tensada, se expande, acomodándose a la lugaridad de una pasión configurativa.
Situación arquitectónica es también la de toma de conciencia de sí, y la perdida de esa referencia como la situación de extrañeza.

27. Sin arquitectura (9) (13-09-07)
Proyectar la sin arquitectura

La sin arquitectura también ha de ser proyectada.
Proyectar es anticipar.
Sin arquitectura es lo que queda del quehacer arquitectónico cuando se le resta la pretensión totalitaria-idealista de la arquitectura entendida como orden cósmico manifiesto.
Sin arquitectura es el quehacer orientado a la organización ambiental del medio artificial, soporte y albergue de la actividad humana.
Proyectar en "la sin arquitectura" es anticipar artefactos edificables de alojamiento y protección para actividades sociales genéricas y/o especificas.
Este proyectar, como todos los "proyectares", parte de la constatación de una falta, la manifestación de un contra, o la intensificación de un rasgo del ambiente, para enmarcar la

posible ejecución de un deseo. Se proyecta contra algo para que cambie (Argan).
Y se proyecta conjeturando configuraciones tentativas en las que, atencionalmente, se significan los distintos planos significativos que el proyectista considera evaluables.
Para acometer estas operaciones ponderadoras (de criterio) es imprescindible que el que proyecta se instale en un ámbito operativo-tentativo configural manual e irreal en el que actue como un demiurgo que juega con la extrañeza de lo imprevisto, con la agudeza de su perspicacia imaginal y con el arbitrio de su libertad.
Esta instalación (es genérica para todo actuar proyectivo) ha recibido distintos nombres que nosotros resumimos en el de "espacio arquitectónico" por analogía al "espacio literario" de Blanchot (Blanchot. "El espacio literario").
Este nuestro ámbito del proyectar lo encontramos semejante al de la irrealidad operativa que Agamben llama "fantasma" (Agamben, "Estancias") y al omitido lugar desde el que Bachelard otea y acota la "imaginación material" (Bachelard, "La tierra y los ensueños de la quietud").
Ámbito del proyectar edificios, análogo al ámbito del escribir, poetizar, pintar, etc. solo que matizado al marco del "entorno habitable", explorado en miniaturas figurativas trazadas (dibujadas) o modelizadas.
El ámbito reproyectar edificios es la situación de tantear figuraciones referenciales construibles que Boudon llama "espacio"....

28. Sin arquitectura (10) (14-09-07)

Hay edificación.
Edificar es erigir, conformar, para proteger y albergar.
Construir también es conformar para proteger y cuidad, y entender, y hacer habitable.
Pero edificar supone una organización de la división del trabajo y la producción.
Planear es prever el camino para alcanzar un objetivo que ha habido que conjeturar. En nuestro caso para edificar hay que haber anticipado un modelo de edificio (un edificio reducido).
Y el modelo necesario siempre es una configuración de limites (que preservan oquedades) que han de poderse representar constructivamente como edificio.
La industria de la edificación es la que acomete a gran escala la producción de edificios a partir de productos y procedimientos constructivos sistematizados. Seria absurdo pretender edificar algo que no pudiera ser resuelto por la industria globalizada.
La industria de la edificación determina los límites y las condiciones de lo que pude ser erigido. El mercado de la edificación determina lo que puede ser consumido. Tanto el mercado inmobiliario como la industria edificatoria son ámbitos dialógicos polifónicos donde intervienen un gran número de especialistas que toman parte de un complejo ritual acoplativo de productos diversos engarzados en una estructura portante, según ciertos criterios convenidos.

*

Planear edificios es la tarea de muchos en la industria del mercado único. Y la tarea personalizada de los que se presentan a concursos o se forman en las escuelas (de arquitectura).
Planear edificios es el aprendizaje que se acomete en las escuelas de edificar. Se llama proyectar. Las propuestas planeadas se llaman proyectos. A la disciplina que pretende dar sentido al oficio de planeador de edificios se llama arquitectura.

*

Arquitectura alude a un oficio, habilidad o arte relacionado con el fundamento (arché) de la organización (tectura). Las escuelas de arquitectura pretenden encauzar el aprendizaje del

planeamiento de edificios en el ámbito idealista (y metafísico) desde el que el oficio de planear (proyectar) puede tratarse como una tarea excelsa que busca un mundo de ficción donde es posible la perfección geométrico-sistemática de lo configurado a pesar de las restricciones que supone la edificación.
La arquitectura que ambienta las escuelas edificatorias es una ficción (confusa) difícil de caracterizar. Una ficción borrosa que obliga al permanente replanteo de la pregunta que indaga por el qué es (posición sustancial) o el cómo se hace (posición activa) esa cosa llamada arquitectura.
Para que la arquitectura sea algo que se presienta y se pueda perseguir ha de tener que ver con un modo ritualizado de hacer un mundo referencial imaginable al que aspirar y una propiedad esencial que asegure la visibilidad en el edificio (proyectado y/o construido) del trasfondo activo-referenciado del autor (agente portador de la arquitectura).

*

La arquitectura es un arte una propiedad del arquitecto que proyecta, que es transferida al edificio, que, por sí, muestra en su figuralidad (con-figuración) la capacidad inusitada del autor para traer a la realidad la idealidad con la que está vinculado.

*

La arquitectura existe, si es algo, en el mundo en desaparición de las Ideas. Está en el mito desvanecido de un mundo totalitario, geométrico, cósmico, glorioso...
Pero sí ya no podemos hablar de arquitectura, lo que queda, ¿qué es?
Queda la tecnología edificatoria, la construcción y algo más sin nombre propio.
Queda la conjetura de la convivencialidad habitable. Queda un saber que trata del medio habitable para los grupos (morales) de personas. Un saber de la organización de los escenarios para la vida cotidiana.
Estamos hablando de una <u>arquitectura sin arquitectura (grado cero de la arquitectura)</u> de lo que le quedará de la arquitectura cuando se le quite la pretensión de poder universalizante (modélico e ideal) y sólo quede el quehacer empeñado en la anticipación de ámbitos construidos para la convivencia humana. Boudon habla de un saber del entorno (ciencias del entorno) vinculado a lo practico, de un arte del "entornado" o de la "localización" (de la organización de la amplitud). Sloterdijk a esta actividad la llama "producción de localización" o "producción de envolturas de inmunidad".
La arquitectura sin arquitectura (sin arquitectura y sin arte) solo es un saber conjeturador de instalaciones de localización, un saber de cómo modelizar (miniaturizar) configuraciones envolventes planeadas como escenarios de comportamientos y como presencias chocantes que luego puedan ser fabricadas (edificadas).
La arquitectura sin arquitectura se puede categorizar en atenciones, que pueden metodizarse. Se puede referir a saberes referenciales (diversos pero concretos) y, en consecuencia, se puede enseñar, se puede distribuir en un programa competencial de aprendizaje.
Escuelas técnicas superiores de "localización" desde las que la arquitectura sea una referencia ficcional histórica.
Naturalmente, en el seno de esta inquietud-competencia desmitificada cabe la indagación de si la arquitectura histórica es algo tratable, de si es un contenido exclusivo de ciertos edificios o si es un componente universal de todo ordenamiento.

*

Algunos docentes de "arquitectura" originarios de la E.T.S. A. de Madrid (UPM) hace tiempo que enseñamos y nos esforzamos por vivir nuestra profesión oficio y nuestros estudios en el ámbito de la "sin arquitectura", pensando que nuestra misión es anticipar para edificar ámbitos donde experimentar la vida.
Dominó 21 es el resultado de la inquietud de entender los edificios para vivir como objetos relativamente abiertos, constituidos por componentes industrializados que se disponen en consecuencia a conjeturas vitales diversas. Determine usted su habitáculo y viva la extrañeza de "espacio industrial" a partir de componentes seriados electivos, disponibles después de un profundo estudio de "adecuaciones".
Detrás de este esfuerzo también hay que notificar el interés por una edificación de "montaje"

que parece el camino para estructurar la enseñanza y para insinuar modos de producción habitaculares mas abiertos.
En el Dominó 21 hay una experimentación habitacular-edificatoria que esta más allá de las discusiones "idealizantes" de la arquitectura mitificada.

29. Sin arquitectura (11) J. Muntañola, "Topos y logos" (1) (28-09-07)
(Kairos)

Parte de Piaget y su "espíteme genética".
(La explicación sociológica).
Y hace un primer acercamiento a la relación sujeto-objeto. Porque dice que quiere hablar de los lugares como objetos.

No va a resultar fácil objetivar la khora p. ej., y el "genius locci", aunque si se consideran objetivaciones las nociones implicadas (objetivaciones nominales).

Arquitectura y urbanismo aparecen como disciplinas productoras y modificadoras de lugares.
Llama topogénesis al estudio genérico de los lugares.

Sin saberlo está en la sin arquitectura, en el ámbito de la practica que conjetura ámbitos para la convivencia.

La arquitectura y el urbanismo son empleados como denominaciones de oficios pero se los da el estatuto ficcionario de producir los lugares. Ojo.

Explicar y comprender son nociones complementarias (en Heidegger, p. ej.) que suponen "deja ser al Ser" (entrar en él). Comprender es dejarse penetrar y abarcar para poder explicar (o descubrir) aunque la descripción-explicación de la experiencia constituye el fundamento de la com-prehensión.
Claro, la experiencia involucra al cuerpo actuante-mente-entorno en una unidad in-teligible, descomponible, polarizante.
Muntañola pretende analizar y clasificar lugares como si esta operación (desde fuera) pudiera proporcionar heurísticas para resumir la vida o la conjetura de lugares nuevos.
Desde fuera un lugar es un nicho ecológico en el que se produce interiorización y exteriorización.
Muntañola se acerca a la psicogenesis y socio génesis como filiadores de la topogénesis. Y le interesa como topogénesis la construcción de lo real (axiomática de lo real?).
Dice: los lugares serán la expresión de cómo cada generación constituye la apertura y el aislamiento (¿el borde?) entre la realidad interior y la exterior, entre sentimiento y pensamiento, llegando así a su propio equilibrio lógico y psicológico.
Muntañola intenta algo que no es capaz de precisar.
Crear lugares.
Lugar (Dicc. Filosófico, Compte-Sponville). Situación en el espacio o espacio que un cuerpo ocupa; el ahí de un "siendo".
El espacio es el ahí de todos los siendos.
Espacio y lugar son solidarios. Son dos maneras de pensar la extensión inscribiéndola en un limite (lugar) o en lo ilimitado (espacio). Aristóteles: el lugar es el limite inmóvil e inmediato del continente.
Lugar es envolvencia, es ocasión, es situación, acontecer. Es lo que acompaña a experienciar, a vivir.

El lugar es la situación (ver E. Nicol) existencial rebotada concienciándose, es el escenario implícito en el que ocurre lo que se experiencia como ocurrencia.
Topogénesis es, por un lado, desarrollo de la mismidad (sujeto-objeto en el mundo) y por otro desarrollo del mundo. Son los polos interno y externos de la conciencia de vivir.
El lugar de la sin-arquitectura es el polo mundano donde ocurre la experiencia cívica, social, convivencial.
Lugar es ámbito de ocurrencia.
Desde fuera el lugar es objeto categorizable.
Desde dentro el lugar es envolvencia.
Desde el proyectar el lugar es escena, marco producido por alguna serie de incidencias.

Desde fuera-y-desde dentro.
Del todo-a-las partes.
En quietud o en movimiento.

30. Sin arquitectura (12) J. Muntañola, "Topos y logos" (2) (28-09-07)
(Kairos)

Muntañola trata de "clasificar" los lugares (como sistemas semióticos o epistémicos) (?).
¿Cómo clasificar los lugares artificiales sin recubrirlos de palabras? ¿Hablaremos de los lugares experiencia o de los lugares objeto?
La "construcción" semiótica es un proceder epistémico.
La causalidad es un efecto de la narración. Transpasado a la metafísica.
¿Para qué nos sirve clasificar lugares?
El lugar como korhá es la presencia ausente del ámbito donde las cosas tienen actualidad.
Como entorno físico es el escenario de la actividad, el fondo del estar haciendo.
El lugar se fabrica y se sufre, se lucha contra él, se le modifica y se le utiliza como fondo de experiencia o como envoltura de las mismas.
Fabricar lugar es diseñar, anticipar y producir.
En la narración, el lugar es lo omitido o lo presentado como acompañamiento o como generador de los que se relata. En la narración siempre hay lugar.
Los sistemas de lugares se hacen con narraciones.
Hjelmslev especifica los lugares como sistemas culturales (culturas, sentido común, lugar de los tópicos, lo publico, los imaginarios y los mitos, etc.).
Lugar es también escenario configurado, configuración escénica, dirección, situación geográfica...

*

La enseñanza de la arquitectura (sin arquitectura) es la practica de producir y modificar replicas miniaturizadas de lugares.
Presentación figurativa que permite proyectar acciones con objetos y con sujetos en su interior.

*

Alexander propone partir de patterns (de diagramas de flujo, de relación y contigüidad) para luego envolverlos. Pattern → figura.
Portoghesi propone entender los lugares en ciernes como fuerzas energético-geométricas. Figura → pattern.

*

Como el lugar es un inevitable ficcionario o un a priori cognitivo, o un vacío previo al acontecer, es imposible clasificarlo o deducirlo.
Solo se puede poetizar.

Ahora bien, proyectar un lugar supone inventar el proceso y tantear figuras donde proyectar mecánicas razonables. En este caso, o se inventan esquemas de acciones para luego recubrirlos (sueño racionalista) o se inventan esquemas figurativos abstractos al margen de los esquemas de acción (antifuncionalismo o adpatacionismo o simbolismo comunicativo).

Aquí aparece una clave del proyectar. La relación entre figuras y comportamientos (dinámicos) que lleva a dos ilusiones generalistas (ficciones desencadenantes): el funcionalismo y el formalismo.

Extendiendo el lugar al habitáculo protector, habría que distinguir entre lugares sin artificio, lugares comunes, civiles o naturales; y lugares privados, agrupados en tejidos habitaculares-comunicativos.

El tejido habitacular se forma con células bordeadas, puntos de permeabilidad y líneas de comunicación. El tejido es un compacto (mas o menos denso) de líneas/núcleos.
Tejidos – Tipos – agrupaciones.
Los elementos de los tejidos se validan con patterns.

*

Geideon.
Cada época es una manera (situacionada) de elaborar un interior, un exterior y su abertura mutua (su frontera), y de ubicar en ellos distintos contenidos diferenciados inteligidos de la experiencia de la tradición y la vida.
Distintas concepciones del espacio (la filosófica está en Max Jamer; la vivencial no está categorizada; la matemática tampoco es problemática). Muntañola se refiere a la concepción plástica (representativa, perspectiva-natural-autorepresentativa). Le falta acercarse a la arquitectónica (Argan).
Las concepciones del mundo pueden verse como concatenaciones de escenarios incluidos unos (lo mas pequeños) en otros (los más grandes) casualizados en sentido descendientes (idealismos) o ascendentes (subjetivismos) y descritos desde fuera (Occidente, dogmatismo) o desde dentro (subjetivismo, experimentalismo, constructivismo).
Lugar → espacio habitado?
Leer arquitectura – clasificar desde fuera.
Escribir – proyectar desde dentro.
Leroi-Gourhan: en la concepción del lugar humano existen dos tipo de estructuras, el espacio itinerante (del movimiento) y el espacio radiante (el de la quietud); uno dinámico, que corresponde al recorrer la amplitud con conciencia de que se recorre. El otro extático (ex-tático) que permite, en la inmovilidad, reconstruir los círculos sucesivos hasta el limite de lo desconocido... En el primero la imagen del mundo es un itinerario, en el segundo la imagen es la envoltura envuelta y la resonancia. Estos modos de aprehender el espacio existen en los animales, juntos o separados.

Arquitectura es ordenar, mandar y organizar.

El vacío no se puede representar (casi ni imaginar). La amplitud sí se puede imaginar.
Concepciones del espacio según Muntañola (Geideon).
1ª Espacio radiante a base de volúmenes (espacio en Grecia?) – homotecias.
El dentro (como Egipto). Sennet. Armónicos → proporcionales →
2ª Roma – XIX? Argan, Panofsky. Analogía
Composición – Determinación.
La cáscara del vacío.
El negativo del vacío. Lo lleno del vacío.
El borde – lo de fuera. El afuera del adentro.
3ª XIX la mecanización manda. 1905-1910.
Interpretación interior-exterior.
(?)

31. Sin arquitectura (13) Optimización 2 (15) (03-10-07)

Universidad de Tracia (Demócrito) Xanthi, Grecia.

Principios y conceptos básicos de la arquitectura.
La palabra síntesis sustituye a proyecto (o proyección). Hay que aclararlo.
Objetivo: desarrollar la capacidad analítica y receptiva del ambiente construido como lugar donde conviven los hombres...

Habría que decir, practica activa de figurar-discernir el ambiente artificial como lugar de convivencia (protección y encuentro).
...con la ayuda de dibujos, modelos (maquetas) de distintos tamaños como diseños y representaciones.
Con ayuda de medios miniaturizados de figuración.

Composicion arquitectónica como poiesis, como habito de trabajo (como criterio?) descompositivo-compositivo. En un ambiente académico de aplicación de palabras y búsqueda de criterios.
Y como lenguaje a partir de un alfabeto de elementos constructivos (ver Sergio Los, Zodiac n° 7).
Ven la "situación arquitectónica" como "detección" de desencadenantes a figurar (realizar, materializar).
A esta visión "organizativa" se le añaden datos sociales, históricos, tipológicos que forman las circunstancias bajo las que se realiza y se interpreta la arquitectura.

Que en Grecia no exista la palabra-verbo proyectar y se la sustituya por sintetizar y/o componer, supone una visión de la acción-pensamiento especial, quizás idealista (anamnesia) del trabajo-organizador de los ámbitos de convivencia.

Los ingleses tampoco emplean proyectar sino diseñar aunque esta palabra parece tener evocaciones muy activas (trazar). Diseñar es figurar. Trazar figuras.

El aprendizaje es hacer y, luego, hablar sobre el hacer y lo hecho, y buscar criterios.

*

No hay composición sin ley compositiva, que es la estructuración constructiva del espacio (organizativo) (juego inventado, ojo con él).
- Elementos, singulares genéricos (paredes, planos, etc.).
- Elementos agrupados (habitaciones).
- Elementos especiales (umbrales, escaleras,...)
- Conceptos básicos: limite, movimiento, parada, escala, proporción, orden, ritmo, transparencia, opacidad, etc.

Aquí concepto es termino-símbolo situacional, con carácter extra-edificatorio.
Términos con significado externo que resuenan metafóricamente en lo edificatorio.

Diagrama es grafía, de un fenómeno o función. Despliegue grafico, distribución espacial. Esquema de organización. Gráfico de disposición relativa de partes.

Composición parece aludir a poner juntos elementos ya dados, agrupar o disponer en un todo cosas previamente definidas.
(Argan: componer versus determinar).
Los espacios que proponen suponen una introducción a la miniaturización y al manejo realista del espacio reducido.

*

1[er] espacio.
Entrar en el interior de las cosas.
2º Lenguaje compositivo, miniaturizado (constructivo).
3º Unidades que luego se apoyan en una maqueta colectiva que es una reducción del espacio verdadero.
Libros:
- Biris
- Arnheim
Temáticas reflexivas:
El dentro y el fuera.
Lo rectangular – lo circular.
Superficial – lineal
Pilares, vigas y superficies.
proporción, orden – geometría.
El movimiento y la quietud (la calle y la plaza).
Cubrir
Subir-bajar.

Estudio de posiciones limites con figuraciones limites.

*

Modelo – juego – miniatura.
Genérica de la arquitectura.
Propuesta básica (ver).

Esto lleva a entender la actividad organizada de la convivencia (si arquitectura) como un esfuerzo coagulador del imaginario colectivo.

El habitat es: urbano de densidad media, gobernado por la productividad.
La convencionalidad tiene la escala del territorio. El territorio es el contexto medio producido.
Los mapas son instrumentos de organización representación. Son miniaturizaciones del medio natural.
En los mapas caben los elementos que la miniaturización permite.
Cada elemento a construir necesita un modo de miniaturizar.

Ejercicios.
1º Fichas sobre diversidad residencial.
Buscar el tejido habitacular.

2º Mapas, maquetas (en grupo). Miniaturización de los entornos situacionales.
3º Propuesta en un solar apuntado al Europan 9.
4º Textos sobre el habitar.
- Capturados.
- Propios.
5º Propuesta para un área.
6º Entrega final.
Cuaderno de bitácora, del proceder.

32. Sin arquitectura (14) Optimización 2 (16) (04-10-07)

Maurilla, Tuñon, Rojo... Gurudi.
Proyectos 4 y 5

Programa cuatrimestre de otoño

Planta es plan, disposición de objetos en amplitud; la planta despliega y manifiesta el problema y acumula ecuaciones, aplasta datos en el plano.

Plan es previsión de movimientos (de acción).
Planta es figuración de vacíos para el movimiento. Figuración de emplazamiento de obstáculos entre los que se producirá el movimiento.
La planta es un corte que deja al descubierto el adentro, el límite y el afuera cercano.
En la planta la gravedad es perpendicular al plano de figuración. Planta es equipolencia;
Dinamis, lugar de la agitación entre fijezas. Verticalidad uniforme sin puntos singulares.

Sección es corte, perfil y huella de una porción de realidad en un plano determinado.

Sección es incisión del todo por un plano de significación estática-extática.
Sección es corte desde una orientación.
La sección contiene la gravedad en el plano de la figuración.
La sección es una tomografía, una singularización del tejido habitacular y constructivo en la que queda claro el interior (adentro) el límite y el exterior (afuera).
Planta y sección son figuras del adentro configural.
sección es quietud. Lleva al ensueño de la quietud.

La planta divide la realidad en porciones autónomas, muestra relaciones geométricas o de funcionamiento entre partes integrantes de un conjunto, la planta contribuye al conocimiento compactando los datos en forma de modelo (configural).

La planta des-monta des-arma, descompone, distancia (potencial analítico), des-articula. Planta es territorialidad, ensueño de la voluntad.

La sección quiebra la realidad (según un criterio sistemático), la sección discretiza (es como una radiografía). Atraviesa los objetos que se interponen sin siquiera conocerlos.

Disecciona, transparenta, hace preparados del tejido estancial genérico. Categoriza el extaticismo. No fragmenta, atraviesa lo erigido.

1er ejercicio. Romper un objeto, descomponerlo.
A. Despieze – fragmentación, en planos (después de manipular el objeto) (Bachelard, "Ensueños de la voluntad").
B. transformación – redisposición (intercambio, eliminación, re-agrupamiento, multiplicación, giro, deformación…)

Este ejercicio es de pura miniaturización y de ensoñación material (Baudelaire).

33. Sin arquitectura (15) Optimización 2 (17) (05-10-07)

MaNrilla, Tuñon, Rojo... Gurudi.
Proyectos 4 y 5
Programa cuatrimestre de otoño

Reflexión sobre la ciudad y los desplazamientos..
Buscar en la ciudad nebulosa, propuestas de coherencia.
Lógicas de agrupación.
Búsqueda de calidad (?) medioambiental.
Europan 9.

Parece que quieren hablar del tejido habitacular.
Tejido de la ciudad como lugar de la convivencia. El tema es relevante al margen de matices "gloriosos arquitecturales".

Se trabaja en diferentes escalas.

El espacio arquitectónico del proyectar ámbitos convivenciales no tiene tamaño o mejor, tiene todos los tamaños, se transmuta en cualquier tamaño.
La escala es la medida de la homotecia que traslada el espacio proyectivo figural al espacio real (económico).

Escala de los edificios.
Escala de las infraestructuras.
Escala del territorio.

Se insiste en diferenciar el ámbito de lo publico, lo natural, y lo artificial recortando lo natural.

Arquitectura es una forma de pensamiento (una situación de la conciencia operativa) que se desarrolla entre las cosas y la figuración de las cosas, entre la cotidianidad y las aspiraciones radicales, entre el mundo representado y los mundos utópicos (contrarios).
En arquitectura no hay diferenciación entre cosas e ideas (todos son figuras de cosas) acción y reflexión (ojo) concreto y abstracto.
La sin arquitectura tiene por objeto la construcción.
Las ideas son vistas como "lo que flota en el aire" (imágenes sociales-Castoriadis) que no pertenecen a nadie por que son de todos.

34. Sin arquitectura (16) Pulgarcito (1) (18-12-07)

1. Ayer Pulgarcito se nos hizo presente como el cuento de un pobre niño pequeñito de tamaño, incapaz de manejarse por el mundo. Algo así como un minusválido de "mismidad". (ver C. Benson).
Pulgarcito se pierde porque no es capaz de significar el mundo por donde vaga. No sabe mirar al cielo, ni reconocer los árboles, ni las rocas, ni los regatos de los ríos, ni las encrucijadas.
Sólo parece poder mirar al suelo para encontrar las migas de pan que el mismo tiró a su

paso. Solo entiende su entorno buscando sus propias huellas constituidas por alimentos no consumidos.
Se mueve por el mundo para regresar a su casa desde donde se encuentra.

*

2. Este era el relato del alumno que presentaba a Pulgarcito como un ser que no sabe navegar, que no puede estructurar su entorno.

*

3. Más tarde leí el cuento original escrito por Perrault. El cuento no es así y Pulgarcito es otro tipo de personaje. La narración es radicalmente cruel aunque sin perversidad, y Pulgarcito es un ser espabilado, un arquitecturador-vividor astuto que tiene que defenderse del cruel egoísmo de unos padres que tratan de abandonar a su prole para no tener que alimentarla.
Los padres llevan a los hijos al centro de un bosque cerrado, uniforme, isótopo y sin luz. Y allí los abandonan. En la primera ocasión Pulgarcito logra salir conduciendo a sus hermanos porque había oído a sus padres planear la perversidad y había marcado el camino de ida con guijarros blancos que previamente recogió del río.
En el relato son los hermanos de Pulgarcito los seres patéticos inertes que van y vienen sin saber lo que les pasa.
Después, los padres vuelven a llevar a sus hijos a un bosque más lejano y repiten su perversidad. Se conoce que no se atrevían a sacrificarlos. Quizás tenían prejuicios morales. En esta ocasión Pulgarcito marca el camino de ida con migas de pan porque el padre, temiendo que pasara lo que ya había pasado, encerró a sus hijos y Pulgarcito no pudo recoger guijarros brillantes. Ahora, se encuentran totalmente perdidos porque los pájaros engulleron las migas. Pero Pulgarcito no se amedra, trepa a la cima del árbol más alto y desde allí (era noche cerrada y nublada) vislumbra una luz que marca la dirección a seguir. Cuando llegan a la luz resulta que es la casa de un ogro casado que come con especial deleite carne humana.
Todo en este cuento es horrible, escalofriante, muy cruel. En casa del ogro, consiguen cenar sin ser ejecutados, pero Pulgarcito no se fía y al irse a dormir cambia los gorros de sus hermanos por las coronas de las hijas del ogro. Por la noche el horrible machista personaje se arrepiente y degüella a sus hijas, mientras Pulgarcito conduce a sus hermanos en la huida. Ahora Pulgarcito ya está orientado y sabe donde queda la casa de sus cínicos padres. Perrault no explica porqué este camino es más obvio. Quizás ya era de día y no había frondosidad y se distinguían los caminos, los paisajes y las direcciones cardinales.
El ogro quiere vengarse y los persigue dentro de unas botas mágicas, pero se cansa y se queda dormido. Esto lo aprovecha Pulgarcito para robarle el calzado al monstruo, volver a la casa donde está la desconsolada mujer del devorador y estafarle todo su dinero (con engaños).
Pulgarcito, así, se hace rico y cambia de status social con los insípidos de sus hermanos y con sus padres a los que parece comprender.
Pulgarcito es el listo corrupto que sabe que todo el mundo es espantoso, que se mueve por la tierra con total seguridad y que triunfa estafando a un devorador sin sentimientos, al que ha robado su técnica para atravesar el mundo.

CUADERNO

275.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-292-5

9 788497 282925 >